
Tekijä Tia Hassinen ja Ilona Lehtonen

Työn nimi Phantasmagoria: Kuinka katse, katsominen ja katsotuksi tuleminen rakentavat kuvaa sukupuolesta

Laitos Taiteen laitos

Koulutusohjelma Visual Cultures, Curating and Contemporary Art (ViCCA)

Vuosi 2020

Sivumäärä 177

Kieli suomi

Tiivistelmä

Tämä tutkielma on osa yhteistyössä toteuttamaamme taiteen maisterin (TaM) opinnäytetyötä. Tässä kirjallisessa osuudessa tutkimme sukupuolikokemusta ja katseen vuorovaikutussuhdetta liikkuvassa kuvassa. Tutkimus keskittyy kauhu- ja eksploraatioelokuvaan käyttäen tapausesimerkkinä videoteostamme Phantasmagoria. Tämän opinnäytteen pääpaino on sen tuotannollisella osalla. Opinnäytteen tuotannollisessa osassa pohdimme naisen roolia katsojana, katseen kohteena ja kuvantekijänä. Tutkielma jatkaa tätä prosessia.

Tämä taiteen maisterin opinnäyte muodostuu kahdesta toisiaan täydentävästä kokonaisuudesta: (1) Phantasmagoria-videotaideinstallaatiosta ja (2) akateemisesta tutkielmasta.

1. Phantasmagoria-teos tutkii sukupuolittunutta pelon kokemusta kulttuurissamme, jossa naisen keho on yhä julkista omaisuutta. Olemme kiinnostuneita feminiinisen väkivallan ja siihen liittyvän kulttuurisen perinteen ja tarinankerronnallisten ominaispiirteiden ilmenemismuodoista. Käsittelemme katseen kohteena olemisen ja katsojuuden välistä kahtiajakoa hyödyntäen italialaisesta camp-kauhusta ammentavaa kuvastoa. Teoksen keskiössä ovat naisen ja naiseuden representaatiot, sekä niihin liittyvät tabut ja vaiettu häpeän kokemus. Miten keho, rajat, tila ja mieli nivoutuvat kerronnalliseksi kokonaisuudeksi? Millä tavoin tiedostamaton pelko ohjaa toimintaamme?

2. Tässä akateemisessa tutkielmassa avaamme erilaisia näkökulmia Phantasmagoriaan ja sen maailmaan niin sisällöllisistä, historiallisista kuin tuotannollisista lähtökohdista. Tutkimuksemme keskittyvät naiskokemukseen ja naisen / naiseuden / naisellisuuden representaatioihin eri aikakausina. Tutkimme elokuvaa taidemuotona ja haemme vertailukohteita elokuvatutkimuksesta ja elokuvan esimerkeistä. Keskeisenä osana sekä kirjallista että taiteellista opinnäytettämme ovat olleet sukupuolittuneet konventiot suhteessa toimijuuteen yhteiskunnassa ja elokuvassa. Olemme halunneet kyseenalaistaa vallitsevia valtarakenteita suhteessa henkilöhahmojen kuvaamiseen ja naiskehon esittämiseen elokuvassa. Toisaalta haluamme kyseenalaistaa myös feminististä tulkintaa, joka näkee katsojuuden ja katsottavana olemisen hierarkkisena ja patriarkalisena rakenteena, jossa katsojuus on aina aktiivista ja katseen kohteena olemisen passiivista. Haluamme herättää pohtimaan kysymyksiä naiskatsojuuden esteettisestä ja seksuaalisesta nautinnosta, väkivallan ja seksuaalisuuden esittämisen näkökulmista ja niistä koetusta nautinnosta. Tutkielmamme sijoittuu feministisen elokuvan teoreettiseen viitekehykseen suhteessa kauhuelokuvan naisrepresentaatioihin. Tärkeimpiä lähdetekstejä tutkimuksemme kannalta ovat olleet: Carol J. Cloverin *Men, Women, and Chainsaws* (1991), Barbara Creedin *The Monstrous-Feminine* (1993), Teresa de Lauretiksen *Itsepäinen vietti* (2004) sekä Laura Mulvey'n *Visual and Other Pleasures* (1989) ja Julia Kristevan *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980).

Avainsanat kauhuelokuva, feminismi, videotaide, camp, tila-aikataide, katseen teoria, sukupuoli

Author Tia Hassinen and Ilona Lehtonen

Title of thesis Phantasmagoria: How the gaze, gazing and being gazed at form the image of gender

Department Art Department

Degree programme Visual Cultures, Curating and Contemporary Art (ViCCA)

Year 2020

Number of pages 177

Language Finnish

Abstract

This study is a part of the Master of Arts thesis which we realised together. In this written part of the thesis we are researching the gendered experience in parallel with questions surrounding the gaze and spectatorship in moving image. Our thesis focuses on the genres of horror and exploitation cinema using our own video installation, Phantasmagoria, as a case study. This Master's thesis consists of two parts: (1) Phantasmagoria video installation and (2) the written thesis.

The main focus of this Master's thesis is on its practice-based artistic production which explores the gendered experience of fear in culture, in which the female body is still widely considered as a common property. We are particularly interested in the feminine authorship of violence and how it presents itself in cultural narratives and western storytelling traditions. We are investigating the polarized dualism of gaze and objectification by using the imagery of Italian camp horror cinema. At the very core of our work are the themes surrounding femaleness and its representations in relation to the untold shame and taboos traditionally connected to women and the feminine. How does the body, boundaries, space and mind form a visual narrative? How does unconscious fear determine one's actions?

In the production part of the thesis we contemplate the various roles of a woman as the one who looks, is being looked at, and as a visual artist. The written part of the thesis takes these questions further. In this written work we express some of the theoretical and practical viewpoints about the process of making Phantasmagoria. We are focusing on the female experience and the representations of a woman, being a woman, and the feminine in the visual culture and the society.

Our thesis concentrates on cinema as an art form and has its base in feminist film studies. We also use a list of various films as case studies to elucidate our artistic and theoretical points of views. Our aim has been to question the existing power structures regarding the gendered representation of the body and authorship in film. On the other hand, we aim to challenge and question the traditions of feminist theory about gaze, which still mainly relies on the dualistic interpretation of the power hierarchy between actively looking and the passivity of being looked at. We hope to raise questions around the female pleasure of active looking, violence and sexuality. Our thesis uses feminist film theory as a frame to address these questions. The most important thinkers and theories for our written work have been: Carol J. Clover's *Men, Women, and Chainsaws* (1991), Barbara Creed's *The Monstrous-Feminine* (1993), Laura Mulvey's *Visual and Other Pleasures* (1989) and Julia Kristeva's *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980).

Keywords gaze, camp, feminism, horror film, video art, scopophilia, gender



PHANTASMAGORIA

Kuinka katse, katsominen ja katsotuksi tuleminen
rakentavat kuvaa sukupuolesta

Tia Hassinen & Ilona Lehtonen

PHANTASMAGORIA

Kuinka katse, katsominen ja katsotuksi tuleminen
rakentavat kuvaa sukupuolesta

TIA HASSINEN

ILONA LEHTONEN

TAITEEN MAISTERIN OPINNÄYTE

2020

AALTO-YLIOPISTO

VISUAL CULTURES, CURATING AND CONTEMPORARY ART

KIITOS

Kiitos Phantasmagoria-työryhmälle. Thank you Helen for being such an inspiration and a creative participator in this project. This piece would have never been what it is without your enthusiastic, fierce and passionate attitude! Thank you for being the biggest believer on this project. Thank you Aaron for making Helen fly for us. Kiitos Anna-Mari heittäytymiskyvyttäsi ja taianomaisesta panoksestasi. Kiitos Matille osallistumisesta Phantasmagorian tekoon näyttelijän, catering-vastaavan ja tekoverenkeittäjän ominaisuudessa! Kiitos Sakulle äänimaailmasta ja musiikista, joka herättää Phantasmagorian eloon. Thank you Victoria for lending your honey voice. Kiitos myös AP:lle viime metreillä työryhmään liittymisestä. Kiitos muodin opiskelijoille, jotka lainasivat meille upeita lopputyömallistojaan: Sini-Pilvi Kiiluselle, Ervin Latimerille, Sini Saavalalle, Taija Sairaselle, Anna Sarasojalle ja Hanna-Maaria Sinkkoselle.

Kiitos ohjaajallemme Taina Rajantille kirjoitusprosessimme valvomisesta. Kiitos entiselle opettajallemme Petteri Nisuselle kaikesta kannustuksesta ja ohjauksesta ViCCA:n ensimmäisellä ja toisella vuosikurssilla. Kiitos Kari Yli-Annallalle kiinnostavan elokuvatietämyksen jakamisesta ja tuesta Phantasmagorian syntyhetkellä.

Tia haluaa kiittää ennen kaikkea Ilonaa tästä pitkästä prosessista, yhdessä oppimisesta, kärsivällisyydestä, yhteisen työemme laadun valvomisesta, henkisestä tuesta ja kunnianhimoisen näkemyksen jakamisesta. Kiitos Äidille, Sinille ja Matille avusta oikoluvussa ja lähteiden merkitsemisessä, tuesta ja kannustuksesta. Kiitos Isille työhuoneen lainaamisesta, mikä mahdollisti keskittymiseni kirjalliseen osuuteen pandemia-aikana yliopiston ollessa kiinni. Lisäksi Isille ja Lennille suuri kiitos siitä, että saimme käyttää Rauhalaa kuvauslokaationa. Ollia haluan kiittää avusta elokuvien tuliasien tunnistuksesta. Jannelle kiitos pilkkujeni tarkasta viilaamisesta, ikuisesta hyvästä tsempestä ja kaikesta mahdollisesta henkisestä, aineellisesta ja akateemisesta tuesta. Thank you Aaron for believing in me. Malinille kiitos tuesta ja kannustuksesta. Kiitos kämppiksilleni Mattiakselle reflektoinnista suhteessa abjektin käsitteeseen, and for Mike, thank you for keeping my cat Onni alive during this time. Also thank you for correcting my Abstract translation. Onni-kissalle kiitos!

Ilona haluaa kiittää Tiaa yhteistyöstä ja ystävydestä; yhdessä kasvamisesta ja tekemisestä, jatkuvasta innoittamisesta, visioiden ja unelmien jakamisesta, opettamisesta ja kannustuksesta. Kiitos Timo kirjapinon lainaamisesta, ulkoiluttamisestani, tekstin läpikäymisestä ja henkisestä tuesta. Kiitos myös Lissu, Sakke ja Anna kirjatarjouksista, vaikken niitä poikkeusolojen vuoksi perille saanutkaan. Veeralle kiitos tekstin tarkistamisesta ja viisaista sanoista. Kiitos Lari typografia-avusta — nyt on pilkut ja viivat niin kuin pitää. Kiitos Sami kuvauskonsultaatiosta ja elokuvaseurasta. Kiitos äiti ja isi, kun olette tuki ja turva. Kiitos myös Kassu-kissan huolenpidosta. Kassu-kissalle kiitos!

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	I
<i>Tia Hassinen & Ilona Lehtonen</i>	
PHANTASMAGORIAN VISUAALINEN MAAILMA	9
<i>Tia Hassinen & Ilona Lehtonen</i>	
Fantasmagoria: aavekuvia ja illuusioita	9
Esikuvat	12
Prosessi: Ilona Lehtonen	17
Prosessi: Tia Hassinen	34
TEOREETTINEN VIITEKEHYS	47
<i>Tia Hassinen & Ilona Lehtonen</i>	
Feministinen katse ennen ja nyt	47
Naiseus	49
Abjektio	52
Monstrous-feminine	53
Male gaze	54
NAINEN KATSOJANA JA KATSEEN KOHTEENA	58
<i>Ilona Lehtonen</i>	
Representaatiot identiteetin rakentajina	58
Katse, kuva, valta	64
Kauniin naisen estetiikka	72
Vaihtoehtoisia näkymiä	76
PAHAN NAISEN HISTORIA JA HEIJASTUMAT NYKYAJASSA	84
<i>Ilona Lehtonen</i>	
Kahtia jaettu nainen	84
Kaunotar on hirviö: Mytologiset naisolennot	88
Vagina dentata ja medusa kastreatiopelkojen kuvajaisina	91
Antichrist (2009) – Syntisen äidin kiirastuli	95
Tuntematon toiseus	103
Muodonmuuttajat ja kesytetty seksuaalisuus	104

NAISEN SEKSUAALISUUDEN PATOLOGISOINTI	113
<i>Tia Hassinen</i>	
Vaeltava kohtu	116
Possession (1981) – riivattu ja vuotava hirviönainen	118
Kauhistuttavat kuukautiset	121
Nymfomania	124
Nymphomaniac (2013) – huorien messias	126
Hysterian perintö	133
 KADUT / NAISET / KEHO / TILA	 137
<i>Ilona Lehtonen</i>	
Tila kehona	137
Keho tilana	149
 SANKARINAINEN JA KOSTOFANTASIAN HURMOS	 155
<i>Tia Hassinen</i>	
Väkivallan merkitys elokuvassa	156
Huumori ja väkivalta 157	
Katsojakokemus ja representaatiot	159
Mitä on seksuaalinen väkivalta?	161
Rape-revenge – genre vai juonirakenne?	163
Revenge (2017) – Katsova kosto	168
 KUALÄHTEET	 178

JOHDANTO

Tia Hassinen & Ilona Lehtonen

Tämä tutkielma on osa taiteen maisterin opinnäytetyötä, jonka toteutimme yhteistyössä Aalto-yliopiston ohjelmassa *Visual Cultures, Curating and Contemporary Art*. Tässä kirjallisessa osuudessa tutkimme sukupuolikokemusta ja katseen vuorovaikutussuhdetta liikkuvassa kuvassa. Tutkimus keskittyy kauhu- ja eksploraatioelokuvaan käyttäen tapausesimerkkinä videoteostamme *Phantasmagoria*.

Tämä taiteen maisterin opinnäyte muodostuu kahdesta toisiaan täydentävästä kokonaisuudesta: (1) Phantasmagoria-videotaideinstallaatiosta ja (2) akateemisesta tutkielmasta.

Tämän opinnäytteen pääpaino on sen tuotannollisella osalla, Phantasmagoria-videoteoksella. Opinnäytteen tuotannollisessa osassa pohdimme naisen roolia katsojana, katseen kohteena ja kuvantekijänä. Tutkielma jatkaa tätä prosessia. Avaamme tässä tutkielmassa erilaisia näkökulmia Phantasmagoriaan ja sen maailmaan niin sisällöllisistä, historiallisista kuin tuotannollisista lähtökohdista. Kirjallisessa opinnäytteessä käymme läpi joitakin näkemyksiä nais erityisyydestä. Phantasmagoria-teos, elokuvaesimerkit ja omakohtaiset tulkintamme vastaavat tyhjiin tiloihin rivien välissä.

I. PHANTASMAGORIA

Phantasmagoria on feministinen videotaideprojekti, jossa kauhuelokuva, huippumuoti ja projisointitaide yhdistyvät samassa teoskokonaisuudessa. Se on suunniteltu tilan mukaan muokkautuvaksi viiden videoprojisoinnin installaatioksi, joka muodostaa väljästi kerronnallisen kokonaisuuden. Äänimaailma sisältää teosta varten sävellettyä musiikkia, kertojaaäänä ja ambient-ääntä. Tilasta ja kontekstista riippuen teos muokkautuu myös teatterileivitykseen tai näytöille soveltuvaksi.

Phantasmagoria tutkii sukupuolitunnetun pelon kokemusta kulttuurissamme, jossa naisen keho on yhä julkista omaisuutta. Olemme kiinnostuneita feminiinisen väkivallan ja siihen liittyvän kulttuurisen perinteen ja tarinankerronnallisten ominaispiirteiden ilmenemismuodoista. Käsit-

telemme katseen kohteena olemisen ja katsojuuden välistä kahtiajakoa hyödyntäen italialaisesta camp-kauhusta ammentavaa kuvastoa. Teoksen keskiössä ovat naisen ja naiseuden representaatiot, sekä niihin liittyvät tabut ja vaiettu häpeän kokemus. Miten keho, rajat, tila ja mieli nivoutuvat kerrottavaksi kokonaisuudeksi? Millä tavoin tiedostamaton pelko ohjaa toimintaamme?

Teoksen ensiesitys on kesäkuussa 2020 Kallio Stagella, jonne rakennamme teatterin haltuunottavan tilasidonnaisen projisointi-installaation. Näyttely materialisoituu vasta tämän kirjallisen työn jälkeen, mistä johtuen emme tässä kirjallisessa osiossa pysty analysoimaan sen toteutunutta roolia työn osana. Pyrimme sen sijaan hahmottelemaan, kuinka olemme näyttelyn ajatelleet, mikä on rakennussuunnitelmamme installoinnin suhteen ja mikä sen anti on kokonaisuudelle.

Mietimme ja loimme yhdessä teoksen visuaalisen maailman. Tialla oli päävastuu näyttelijöiden ja kuvauspaikkojen estetiikasta sekä visuaalisten viitteiden taustoituksesta ja toteutuksesta. Ilonan ensisijainen vastuualue oli tekninen ohjaus ja toteutus, eli kuvasuunnitelmat, kuvaaminen ja editointi. Yhdessä toimimme teoksen ohjaajina, tuottajina, käsikirjoittajina ja taiteellisina johtajina. Kumpikaan meistä ei ole opiskellut kyseisiä aloja pääaineena. Jouduimme ja saimme tämän teoksen puitteissa käyttää koko osaamisemme skaalaa taiteilijoina ja oppia valtavasti uusia taitoja. Osaamisemme ja kiinnostuksemme kohteet täydensivät hienosti toisiaan, ja se mahdollisti näinkin mittavan taiteellisen prosessin ja kirjallisen tutkielman. Sekä taiteellinen että kirjallinen työ katsoivat aloja, joista meillä ei varsinaisesti ole muodollista koulutusta. Kirjallista tutkimusta varten olemme perehtyneet psykoanalyyysiin, sosiaalipsykologiaan, elokuva- ja sukupuolentutkimukseen, teologiaan, arkkitehtuuriin, psykiatriaan ja historiaan.

Kuvasimme Phantasmagoriaa yhteensä vain neljä päivää ja kuvausbudjettimme oli noin 500 euroa. Uskallamme väittää, että se ei kuitenkaan näy kuvan tasosta. Normaalioloissa tämän tasoisien kuvien tuottaminen on kallista lystiä. Olemme kuitenkin realisoineet kaiken immateriaalin ja materiaallisen pääomamme teoksen tekemiseen. Ilonan harrastuneisuus mahdollisti keskeisimmän laitteiston, minkä lisäksi olemme voineet käyttää laadukasta kuvaus- ja valokalustoa koulun lainaamoista. Olemme hyödyntäneet laajaa ystäväverkostoaamme ja saaneet lahjakkaita ja kunnianhimoisia tekijöitä työskentelemään kanssamme maksutta. Ennen kaikkea suurin kiitos kuuluu päätähdellemme, mahtavalle final girlille, Helena Aleksandrovalle, joka ylitti itsensä vuoksemme kerta toisensa jälkeen ja toi teokseen paljon myös omaa sisältöä. Hänen muuntautumiskykynsä, intohimoinen ja ammattitaitoinen osaamisensa taiteen ammattilaisena ja uskomaton kykynsä heittäytyä toimi meille jatkuvana innoituksena. Phantasmagorian toista hahmoa näyttelevä Matti Hassinen on Tian veli. Upean ja ennakkoluulottoman heittäytymisensä lisäksi hän kantoi päävastuuta cateringistä ja keitti litroitain tekoverta, kun ei itse ollut setissä.

Saimme kuvata Tian vanhassa mummolassa ja käyttää sen irtaimistoa elokuvan lavasteina. Hassisen tausta muodin koulutusohjelmassa mahdollisti vaatesuunnittelijaopiskelijoiden loppu-työmallistojen lainaamisen ja näin saimme couture-tason muotia teokseemme. Tämä paitsi nostaa Phantasmagorian taiteellisen ja esteettisen laadun uudelle tasolle, myös antaa sille lisää kerrostumia. Saimme mukaan myös valaisija Anna-Mari Nousiaisen, joka taitavasti omalla ammattitaidollaan nostaa teoksen tuotantoarvoa. Myös äänisuunnittelija Saku Kämäräisen rooli on ehdottoman tärkeä. Lisäksi olemme saaneet apua ja tukea monilta ystävillemme, joille olemme suuressa kii-

tollisuudenvelassa. Phantasmagoriaa ei olisi ilman upeaa työryhmää ja tämä ryhmätyöskentely on ollut opettavainen ja hieno kokemus.

Phantasmagoria tutkii pahan ja voimakkaan naisen kuvastoja sekä feminiinistä väkivaltaa. Sellaisia rooleja, missä naista ei ehkä ole totuttu näkemään. Toisaalta se toistaa suoraan klassikkoelokuvien kohtauksia ja kuva-aiheita. Välillä hahmomme ovat haavoittuvia uhreja, välillä voimaantuneita kostajia. Teoksen maailma rakentuu palasista totuutta, unta ja symboliikkaa. Pyrimme tavoittamaan niitä kokemuksellisia todellisuuksia ja kulttuurin epäkohtia, mihin kieli ei yllä.

Pirstoutuneen mielen ja eri roolien hakemiseen kaksi ohjaajaa toimi miltei vahingossa eduksemme. Välillä tuntui kuin olisimme tekemässä kahta eri teosta — joista molemmilla oli omat näkemyksensä joita kohti pyrki. Löytääksemme yhteisen kielen teimme tunnelmatauluja ja keskustelimme aiheista paljon keskenämme.

Jaamme yhteisen ihastuksen camp-estetiikkaan ja kitschiin, visuaalisiin ylilyönteihin ja epämääräiseen näyttelemiseen. Kauh- ja eksploraatioelokuva eivät ole kummankaan ominta toiminta-aluetta, mutta valinta tuntui hyvältä maaperältä sukupuolittuneiden pelkojen käsitte-lyyn visuaalisesti. Italialaisessa giallossa yhdistyy kauhuelementti ja ihailemamme estetiikka sekä toisaalta uupuu vakavasti otettava juoni. Halusimme leikitellä tyylillä, esittää korostetusti ja ottaa humoristisuuden mukaan vakavista aiheista huolimatta. Campista löytyi oiva esikuva ja väylä käsitellä valitsemiamme teemoja. Samalla se vinkkasi sopivalla tavalla menneeseen ja elokuvakuvaston kierrättämiseen.

Avaamme tapaamme työskennellä ja taiteentekoprosessin eri vaiheita ja osa-alueita sekä esikuviamme ja inspiraation lähteitämme tarkemmin luvussa Phantasmagorian visuaalinen maailma.

2. AKATEEMINEN TUTKIELMA

Tämä akateeminen tutkielma käy läpi Phantasmagoria-teoksen taustoja ja sen visuaalisen kuvaston ympärille kytkeytyviä teemoja. Tutkimuksemme keskittyvät naiskokemukseen ja naisen / naiseuden / naisellisuuden representaatioihin. Yhteiskunta ja populaarikulttuuri puhuvat keskenään ja vaikuttavat toisiinsa; ne yhtäältä pitävät yllä stereotyyppioita ja toisaalta synnyttävät uusia katsontatapoja.

Tutkimuksemme keskittyy länsimaiseen populaarikulttuuriin ja naisen representaatioihin siinä kulttuurissa, jossa olemme itse kasvaneet. Näissä elokuvissa naiset ovat useimmiten valkoisia, kauniita, hoikkia ja keskiluokkaisia. Käsittelemämme aiheet ovat johdettavissa laajemminkin monenlaiseen ulkopuolisuuteen ja toiseuden kokemukseen, jota voi tuottaa valtavirrasta poikkeava etnisyys, seksuaalisuus, vamma, jne. Olemme kuitenkin rajanneet tutkimuksemme sukupuoleen ja erityisesti nais erityisyyteen.

Olemme jakaneet tutkielman pääluvuiksi, joista ensimmäisessä käymme läpi teoksen ja tutkielman kannalta keskeistä käsitteistöä. Luku Phantasmagorian visuaalinen maailma käsittelee taiteellisen työskentelymme prosessia ja sen esteettisiä taustoja. Teoksen teoreettista taustaa ja siihen liittyviä ilmiöitä avaamme syvemmin viidessä pääluvussa, joista kussakin pyrimme erittelemään teoksen kannalta oleellisia kysymyksiä hieman eri tulokulmista.

Naisasiat ja feminismi ovat jatkuvasti mediassa. Elämme murroskautta, jossa naisten emansipaatio on törmäyskurssilla vanhojen asenteiden kanssa. Saamme jatkuvasti lukea miesten vastustavia kommentteja naisten tasa-arvoon liittyen. Monien mielestä kaikki on käytännössä naisen vika; maailma ei toimi, jos nainen tulee "miehen alueelle". Tämä aihe koskettaa niin syvältä ja niin henkilökohtaisesti, ettemme pysty kiertämään sen käsittelyä vaikka haluaisimmekin. Naiskuvan valikoituminen opinnäytteemme pääaiheeksi tapahtui siis jonkinlaisen pakon synnyttämänä. Teema nosti itse itsensä esiin. Naiseuden ja naiseuden kokemuksen tarkastelu visuaalisessa kulttuurissa on aiheena laaja, mutta kirjoitusprosessin aikana saimme huomata, että se on vielä paljon laajempi kuin arvasimmekaan. Kysymykset ovat isoja, vaikeita, ja lävistävät useita ihmisyyden osaluoteita. Kaikki tuntuu kuitenkin liittyvän kaikkeen.

Phantasmagoria-teoksen harkittu visuaalinen toteutus ja sen sisällöllinen lataus ovat saaneet innoituksensa populaarikulttuurista ja erityisesti elokuvallisesta kerronnasta. Teos löytää siten yhtymäkohtia enemmän elokuvaan kuin niihin töihin, joita tavallisesti kutsumme nykytaiteeksi tai taideteoksiksi. Tästä syystä tutkielmamme keskittyy juuri elokuvaan taidemuotona ja hakee vertailukohtia elokuvatutkimuksesta ja elokuvan esimerkeistä.

Samalla, kun olemme käyneet lempielokuviemme läpi, olemme myös joutuneet kriittisesti tarkastelemaan omia käsityksiämme naiseudesta ja sukupuolesta. Keskeisenä osana sekä kirjallista että taiteellista opinnäytettämme ovat olleet sukupuolituneet konventiot suhteessa toimijuuteen yhteiskunnassa ja elokuvassa. Olemme halunneet kyseenalaistaa vallitsevia valtarakenteita suhteessa henkilöhahmojen kuvaamiseen ja naiskehon esittämiseen elokuvassa. Toisaalta haluamme kyseenalaistaa myös feminististä tulkintaa, joka näkee katsoisuuden ja katsottavana olemisen hierarkkisenä ja patriarkaalisenä rakenteena, jossa katsoisuus on aina aktiivista ja katseen kohteena olemisen passiivista. Haluamme herättää pohtimaan kysymyksiä naiskatsoisuuden esteettisestä ja seksuaalisesta nautinnosta, väkivallan ja seksuaalisuuden esittämisen näkökulmista ja niistä koetusta nautinnosta.

Koska Phantasmagorian kuvasto on ammennettu kauhuelokuvan kaanonista, on tutkielmamme lähtöasetelma ollut tarkastella naisrepresentaatioita niin ikään kauhu- ja eksploraatioelokuvissa sekä kauhuelementtejä sisältävissä art house -elokuvissa. Olemme kuitenkin kokeneet teemojen kannalta hedelmällisemmäksi valita elokuvia eri genreistä ja eri kokoisista tuotannoista. Rajaamisen kannalta oleellisimmaksi on muodostunut elokuvaesimerkkien valitseminen naiseuden, pelon, väkivallan ja niiden esittämisen näkökulmasta. Teksteissämme ja referenssilistassamme on siis elokuvia myös tunnetuilta "suurilta auteur-ohjaajilta", sekä useita elokuvia, joiden genreä on vaikea määritellä tai jotka eivät täytä yhdenkään tarkan genren perusmääreitä. Eksploitatiivisuus on ollut yksi valintakriteeri. Olemme myös pyrkineet karsimaan esimerkeistä kaikkein puhki analysoiduimmat ja vain rahan vuoksi tuotetut Hollywood-elokuvat. Olemme valinneet esimerkeiksi elokuvia mahdollisuuksien mukaan naisohjaajilta. Kaikissa elokuvissa on vahvasti läsnä naisnäkökulma tai nainen keskeisenä hahmona. Pääosin keskitymme psykologiseen kauhuun varsinaisen hirviökauhun jäädessä pois. Esimerkeissämme todelliseksi hirviöksi paljastuu useimmiten patriarkaalinen yhteiskunta.

Yksi syy valita tämä aihe opinnäytteeksi ja taiteellisen työmme teemaksi on juurikin samais-tuttavien representaatioiden puute. Meillä ei ole tarpeeksi malleja tai tekstejä saati elokuvia muilta, kuin valkoisilta miesoletetuilta, jotta voisimme tehdä mitään elokuvakuvastoa tai akateemista teks-

tiä viittaamatta heihin. Osa käyttämistämme elokuvaesimerkeistä on miesten tekemiä. Moni niistä on raiskaajan, seksuaalisen hyväksikäyttäjän, pedofiilin, väkivaltaisen kiristän tai vainoojan ohjaama. Usein naispääosan esittäjä traumatisoitui pysyvästi elokuvan tuotantoprosessissa. Monissa näistä elokuvista myös toisinnetaan ja vahvistetaan tuhansia vuosia vanhoja väkivaltaisia rakenteita ja tiedostamattomia oletuksia ja arvoja. Siksi olemme kokeneet tärkeäksi tutkia noita piileviä rakenteita ja parhaamme mukaan tarjota uusia, monipuolisempia tapoja kuvata sukupuolista toimijuutta.

Visuaalinen kuvastomme ja populaarikulttuurimme pohjautuu niin vahvasti näiden elokuvien kuvastoon, ettei niitä ole mahdollista erottaa tai poistaa teoksestamme. Kaikissa näissä elokuvissa on myös paljon hyvää. Ne ovat sekä kulttuurisesti, taiteellisesti, että visuaalisesti tärkeitä elokuvia, sekä meidän henkilökohtaisen taiteilijuutemme ja visuaalisen kirjastomme kannalta erityisen keskeisessä roolissa. Toisin sanoen meitä eikä taidettamme ei ole olemassa ilman ihmiskunnan väkivaltaista historiaa. Olemme osa sitä. Phantasmagoria on kuitenkin yrityksemme lisätä ymmärrystä historiaa ja kulttuurisia traditioita kohtaan. Samalla haluamme olla aktiivisesti mukana sen luomisessa ja muuttamisessa esittämällä oman näkökulmamme, katseemme ja tulkintamme elokuvasta, taiteesta, peloista, nautinnosta ja sukupuolisuudesta.

Elokuvaa on taidemuotona klassisesti verrattu alitajuntaan ja sieltä kumpuaviin unimaailmoihin. Tästä syystä psykoanalyysin täydellinen ohittaminen veisi tältä teokselta pohjan. Käsittelemme elokuvia siksi myös psykoanalyysin perspektiivistä. Tutkimuksen fokus on kuitenkin visuaalisen kulttuurin taiteellisessa tulkinnassa sekä henkilökohtaisessa kokemuksessa. Siinä mitä tiedämme ja ymmärrämme, ja kuinka näkemämme resonoi tuntemamme todellisuuden kanssa.

Kauhuelokuvan ja naiskuvan suhdetta on tutkittu viime vuosikymmeninä suhteellisen vähän. Keskeisimmät merkkiteokset feministisen kauhuelokuvatutkimuksen saralla, joihin uudemmat tutkimukset pohjaavat, ovat Carol J. Cloverin *Men, Women, and Chainsaws* (1991) ja Barbara Creedin *The Monstrous-Feminine* (1993). Sekä Clover että Creed kirjoittavat peilaten psykoanalyttiseen teoriaan. Heidän teksteissään näkyy vahvasti Julia Kristevan ajattelu ja erityisesti hänen teoksensa *Powers of Horror* (1980), jossa Kristeva esittelee mm. abjektion käsitteen. Psykoanalyttikkona Kristevan tekstit kommentoivat Sigmund Freudin ja Jacques Lacanin teorioita feministisestä toiseuden näkökulmasta. Sukupuolta koskevien pohdintojemme taustalla olemme käyttäneet Judith Butlerin *Hankalaa sukupuolta* (Gender Trouble, 1990), joka niin ikään viittaa Kristevan teksteihin. Katsoimispositiota tutkimme Laura Mulvey'n miehisen katseen (male gaze) käsitteen kautta, jonka hän esitteli esseessään *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975).

Uudemmissa ajattelijoista Tia nostaa tärkeimmiksi mm. Alexandra Heller-Nicholasin *Rape-Revenge Films: A Critical Study* -teoksen (2014) ja Claire Henryn *Rape-Revenge: Redefining a Film Genre:n* (2014), joista on ollut korvaamaton apu yrittäessä jäsentää raiskaus- ja kostoelokuvien taustaa, rakennetta ja ongelmallisuutta. Tian kartoittaessa taustoja naisen seksuaalisuuden patologisoinnin perinteelle oli Anna Kortelaisen teos *Levoton Nainen: Hysterian kulttuurihistoriaa* (2003) ja Petteri Pietikäisen *Hulluuden historia* (2013) korvaamaton apu. Lisäksi hän haluaa mainita Henry Baconin teoksen *Väkivallan lumo: Elokuvaväkivallan kauheus ja viehättävyys* (2010), joka helpotti suuresti syyllisyyttä ja hämmennystä liittyen väkivallan katsomiseen ja siitä saatuaan nautintoon. Viimeisenä hän haluaa vielä mainita hänen taiteellisen ja tutkimuksellisen kulmakivensä, Maria Suutalan teologiseen väitöstutkimukseen perustuvan *Naiset ja muut eläimet* (1995), josta hän

on ammentanut taiteelliseen työskentelyynsä inspiraatiota keväästä 2015 asti, jolloin löysi kyseisen niteen Kyläsaren Kierrätyskeskuksen ilmaisosastolta.

Ilonan tutkimuksen kivijalka on Teresa de Lauretiksen *Itsepäinen vietti* (2004). Myös Mary Ann Doanan *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (1991) on ollut tärkeä lähde osana feminististä elokuvantutkimusta ja psykoanalyysin teorioiden soveltamisessa liikkuvaan kuvaan. Naiskuvaa monelta kannalta purkavan esseekokoelman *Kauneuden sukupuoli* (toim. Von Bonsdorff, P. & Seppä, A. 2002) vaikutukset näkyvät erityisesti Ilonan ajatuksissa feminismiin soveltamisesta nykyaikaiseen. Susan Sontagin essee *Tuhon fantasiat* (1995) toimii tienviittana Lehtosen tutkimukselle huonon ja kauhean elokuvan herättämästä katsomisnautinnosta. Luce Irigarayn anti arkkitehtuurille, Rosi Braidottin nomadisen subjektin käsite ja Helga Geyer-Ryanin essee *Imaginary Identity: Space, Gender, Nation* (1996) löytyvät Lehtosen pohdintojen taustalta luvussa Kadut / Naiset, jolle Georges Perecin kaunokirjallinen *Tiloja / Avaruuksia* (1974) antaa kehiksen.

Lisäksi Ilona käy läpi tuoreempia sukupuolentutkimuksen ja sosiologian tutkimuksia, haastatteluja, väitöskirjoja ja uutisia, jotka ovat lähempänä nykykokemusta ja kuvastavat tämän päivän suomalaista mielenmaisemaa ja millaisena nainen siinä näyttäytyy. Tyttöjen kasvukokemuksista kertoessaan Ilonan keskeisenä lähteenä on ollut Helena Saarikosken *Mistä on huonot tytöt tehty?* (2001). Poikien näkökulmaa hän on tutkinut psykoanalyysin kautta Jorma Myllärniemen *Miksi mies pelkää naista?* -teoksen (2017) avulla. Ajattelua ovat tukeneet myös Michel Foucault'n teokset *Seksuaalisuuden historia* (2010), *Sanat ja asiat* (2010) ja *Tarkkailla ja rangaista* (2013). Lisäksi hän haluaa mainita Kiera-La Janissen *House of Psychotic Women: An Autobiographical Topography of Female Neurosis in Horror and Exploitation Films* (2018), joka ei ole päätyntä varsinaiseksi lähde-tekstiksi, mutta on esimerkillään innoittanut elokuvakokemuksen sitomisessa henkilökohtaiseen.

Olemme rajanneet tutkimusta ensisijaisesti omakohtaisuuden kautta ja pyrkineet keskittymään siihen, mistä meillä kummallakin erikseen on vahvaa omakohtaista kokemusta. Rajauksessa on sisäistä loogisuutta, joka muodostuu juuri naisena olemisesta, kokemisesta ja tekemisestä. Tässä tutkielmassa kummankin tulokulma aiheeseen vastaa meidän yksilöllisiä kiinnostuksen kohteitamme ja tässä, kuten taiteellisessa työskentelyssämme, ne täydentävät ja tukevat toisiaan lähes taianomaisesti sen tarkemmin osa-alueita jakamatta. Koska kirjoitamme yhteisestä työskentelystä ja yhteiseen teokseemme liittyvistä teemoista, on ajoittainen toisto väistämätöntä kummankin kirjoittamien lukujen kokonaisuuden koherenttiuden kannalta.

Emme pyri ottamaan suoraan kantaa eri sosiologien, psykoanalyttikoiden, filosofien, lääkäreiden, teologien tai feministiteoreetikkojen teksteihin, sillä emme ole näiden alojen asiantuntijoita. Sen sijaan haluamme esittää tässä joitakin teeman kannalta keskeisiä ja mielestämme mielenkiintoisia näkemyksiä, joita pyrimme edelleen sovittamaan visuaalisen taiteen kerrontamuotojen ymmärtämiseen sekä omaan taiteelliseen työhömmme. Esitämme toki myös omia ajatuksiamme ja johtopäätöksiämme siitä, kuinka naisen kuvaamista ja naisena tai ”toisena” työskentelyä taiteen kentällä voisi viedä kohti tasa-arvoisempaa tulevaisuutta. Tekstimme ei silti ole poleemisesta aiheesta huolimatta luonteeltaan niinkään mielenilmaus kuin tutkimusmatka omaan ajatustyöhömmme ja oppimisprosesseihimme suhteutettuna kuriositeetinomaisesti laajempaan perspektiiviin.

Meistä kumpikin valitsi ViCCA-koulutusohjelman kurssitarjonnasta lähinnä käytännönläheisiä taiteen tekemistä painottavia kursseja teorian sijaan. Tämä on siten meille kummallekin ensimmäinen akateeminen kirjoitustehtävä koko maisteriopintojemme aikana. Prosessi on ollut

vuoroin antoisaa ja vuoroin raastavaa. Olemme kuitenkin olleet toisillemme tukena päivin ja öin ja jakaneet taiteelliseen prosessiin, kirjoittamiseen, teoriaan ja yksityiselämäämme liittyviä pohdintoja lähes päivittäin viimeisen parin vuoden aikana. Vaikka olemme tässä opinnäytteessä henkilökohtaisen arvioinnin mahdollistamiseksi eritelleet molempien vastuualueet, todellisuudessa molempien taiteelliset näkemykset ja teoreettinen ajattelu näkyy sen taiteellisen ja kirjallisen osuuden jokaisessa osa-alueessa. Phantasmagoriassa ja sen tekoprosessissa kiteytyy meidän molempien syy ryhtyä taiteilijaksi: taiteilijana saa tutkia ja syventyä mihin tahansa aiheeseen ja risteyttää toisistaan irrallisia elementtejä haluamallaan tavalla ja näin kasvattaa ymmärrystä ympäröivästä ihmisyydestä, meitä ympäröivästä maailmasta ja sen ilmiöistä.



I

PHANTASMAGORIAN VISUAALINEN MAAILMA

FANTASMAGORIA: AAVEKUVIA JA ILLUUSIOITA

Ilona Lehtonen

Sana *phantasmagoria* tai *fantasmagoria* merkitsee monissa kielissä unenomaista tilaa, jossa joukko kuviteltuja ja todellisia kuvia sekoittuu keskenään. Nimitys on alun perin muinaiskreikkaa (φάντασμα, phántasma, ”haamu” + joko αγορά, agorá, ”tori, kokoontumispaikka”, tai ἀγορεύω, agoreúō, ”puhua julkisesti”) ja sillä on tarkoitettu Euroopassa 1700-luvun lopulla alkaneita valonäytöksiä, joissa pimeään saliin loihdittiin projisoimalla kuvia aaveista ja kummituksista lasiharmonikan säestäessä. Tavallisesti esitykset pidettiin goottilaistyyliä edustavissa rakennuksissa kuten luostareissa. (Huhtamo, E. 1997, 35–36) Fantasmagoriaa voidaan pitää jonkinlaisena kauhuelokuvan esiasteena.

Jo kauan ennen moderneja elokuvaprojektoreita ja videotykkejä kuvien heijastamiseen käytettiin taikalyhtyä. Taikalyhty (*“Lucerna Magicae”, “Magick Lant-horn”, “la(n)terna magica”, jne.*) on 1600-luvulla kehitetty, puusta tai metallista valmistettu laatikkomainen projisointilaite. Laatikon sisällä on valonlähde ja usein lisäksi heijastava peili. Yhdelle sivulle kiinnitetään linsseillä varustettu optinen putki. Kun lasinkappaleelle piirretty tai maalattu kuva asetetaan lyhtyyn putken ja valonlähteen väliin, heijastuu se ulos moninkertaisesti suurentuneena. Erkki Huhtamo kuvaa teoksessaan *Elävän kuvan arkeologiaa* tätä tapahtumaa runollisesti taianomaiseksi vyöhykkeeksi, joka erottaa kokijan ympäröivästä arjesta. Taikalyhty on siten ”palvellut tehokkaasti fantasioiden sekä tukahdutettujen halujen ja pyrkimysten virtuaalisena peilinä”. (Huhtamo, E. 1997, 14, 28) Ilmaisuu on puhutteleva allegoria sekä elokuvalle freudilaisena kuvastimena että erityisesti omille taiteellisille ja henkilökohtaisille pyrkimyksillemme, joita Phantasmagoria-teos peilaa.

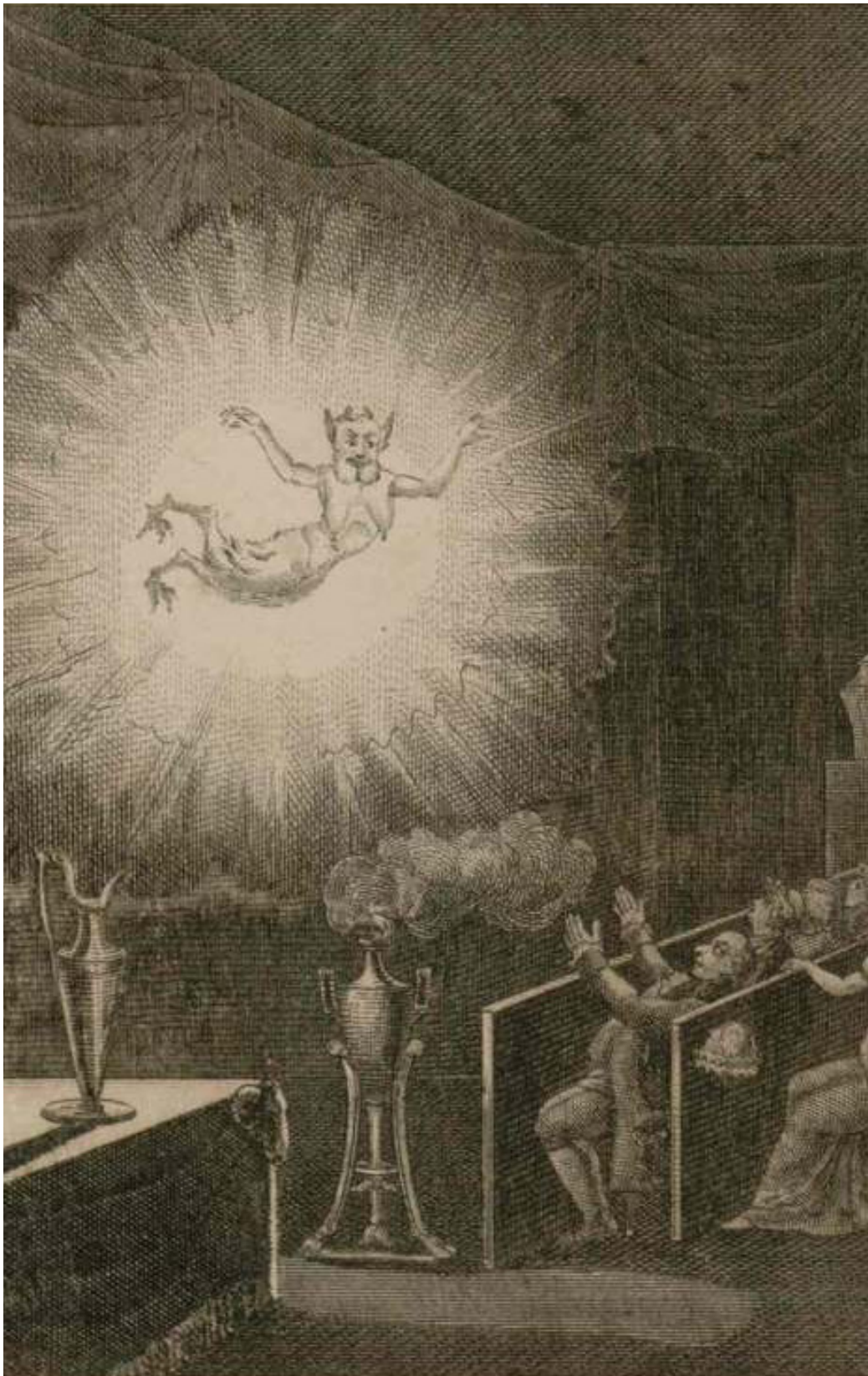
Fantasmagoria-esityksissä kauhukuvia luotiin yhden tai useamman taikalyhdyn avulla. Fantasmagorian teki tunnetuksi opportunistinakin pidetty Etienne Gaspar Robertson, joka alkoi järjestää esityksiä Pariisissa Ranskan suuren vallankumouksen aikoihin. Robertsonin levittämät julisteet

mainostivat esitysten pitävän sisällään “kummitusten, aaveiden, kuolleiden ilmestyksiä sellaisina kuin ne ovat voineet esiintyä kaikkina aikoina, kaikissa paikoissa ja kaikille kansoille”. Lisäksi ennen varsinaista esitystä luvattiin näköaistia harhauttavia optisia illuusioita. (Huhtamo, E. 1997, 35–36) Robertsonin kuvaus saa ajattelemaan elokuvateknologiaa ja sen harhauttavaa kuvastoa; kuinka se on esittänyt esimerkiksi naisen roolin. Kuinka juurtuneet käsitykset, ajatusten vääristymät ja harhaopit väijyvät keskuudessamme kuin aaveet. Näkymättöminä läsnä. Naiskuva on vain illuusiota, fantasiaa ja kauhukuvia.

Fantasmagorian keinotekoisesti tuotetut ilmestykset pohjautuivat usein todellisiin historiallisiin henkilöihin. Esityksessä puhdas viihde yhdistyi pyrkimykseen kulttuurisesti opettavaisesta sisällöstä. Valistusajan taustaa vasten Robertson halusi korostaa viitteitä tieteellisyyteen, filosofiaan ja historiaan silkan henkien manaamisen tai taikauskon lietsomisen sijaan. (Huhtamo, E. 1997, 36–37) Feministinen tutkimus käy verrannollisesti taistelua tullakseen yhteiskunnan silmissä vakavasti otettavaksi. Naisen alisteisen aseman kokemuksellisia tasoja pyritään perustelemaan ja jäsentämään tilastoilla, lainsäädännöillä ja tutkimusraporteilla. Tämä opinnäyte on oma yritykseni jäsentää kulttuurimaisemaa ja naisen osaa siinä. Phantasmagoria-videoteoksen kautta haluamme kuvarinnastusten kautta herättää ennen kaikkea tunteita ja päästä käsiksi niihin alueisiin, mitkä jäävät pinnan ja puheen tavoittamattomiin. Teemme tämän heijastamalla keinotekoisesti rakennettuja kuvia seinille Robertsonin tapaan. Eksploitatiivinen, viihde-elokuvasta ammentava camp-henkinen kuvasto kätkee sisäänsä joukon kulttuurisia ja sosiaalisia kokemuksia ja jännitteitä, joita pyrimme purkamaan. Ideat omien kauhukuviemme taustalla ovat meille samanaikaisesti hyvin totta.

Fantasmagorian tuntomerkki on ollut erityisesti taustaprojisoinnin käyttö (Huhtamo, E. 1997, 39). Aiemmissa taikalyhtyesityksissä laite itse oli huomion keskipisteenä, mutta fantasmagoriassa se oli piilossa katsojilta. Aaveiden kuvat tuntuivat ilmestyvän kuin tyhjältä. Pimeä goottirakennus, lasiharmonikan omituiset äänet ja tieteelliset kuriositeetit olivat kaikki kauhun tunnetta maksimoimassa. Fantasmagorian visuaalinen maailma antoi ymmärtää, että menneisyys ei ole takanapäin vaan palaisi kummittelemaan tulevaisuudessa. (Steinberg, R. 2019, 131–132) Robertson kuvaili esityksiään “demonstraatioksi eri aikoina ja eri paikoissa vallinneista yliluonnolliseen liittyneistä uskomuksista”. Samaan tapaan käymme teoksessamme läpi eri aikakausien rooleja ja ajatusmalleja. Robertson esitti, että taikauskosta pystyi vapautumaan vain tutustumalla itse ihmismieltä hallitseviin mielikuvituksen outoihin luomuksiin. Samaan aikaan toiminut Paul Philidor esitti myös näytöstensä olevan vastaisku ihmisten herkkäuskoisuutta vastaan ja halusi paljastaa taikurien ja henkienmanaajien käyttämät menetelmät (Huhtamo, E. 1997, 36–37). Niin myös me kutsumme katsojan kokemusmaailmaamme, kohtaamaan vallitsevat rakenteet ja rakentamaan uudelleen kytköksiä ja tapoja ajatella, kohdata ja vapautua “mielikuvituksen oudoista luomuksista”. Taikurit ja manaajat kuvatkoon kontekstissamme elokuvaohjaajia ja -tuottajia, joiden vakiintuneita kuvaamisen tapoja haluamme ravistella.

Fantasmagoria-esitysten tapa heijastaa kauhukuvia seinille, savuverhoon tai läpikuultaville pinnoille rinnastuu omiin ajatuksiimme installaation rakentamisesta. Näyttelyssämme videot toteutetaan mahdollisuuksien mukaan taustaprojisoinneilla kankaalle tai lähiprojektoreilla seinään, joilloin katsojalle jää tilaa liikkua vapaasti kuvien keskellä. Yksi ajatuksistamme on käyttää suurikokoista, läpikuultavaa kangasta keskellä tilaa, jolloin kuvaa voi katsoa sen molemmiin puolin. Olen kokeillut tekniikkaa aiemmin VJ-keikoilla klubeilla sekä Aalto-yliopiston ADD Labissä järjestetyssä kurssinäyttelyssä In-Between, jolloin myös viritin neljämetrisen voileekankaan keskelle pimennettyä hallia.





ESIKUVAT

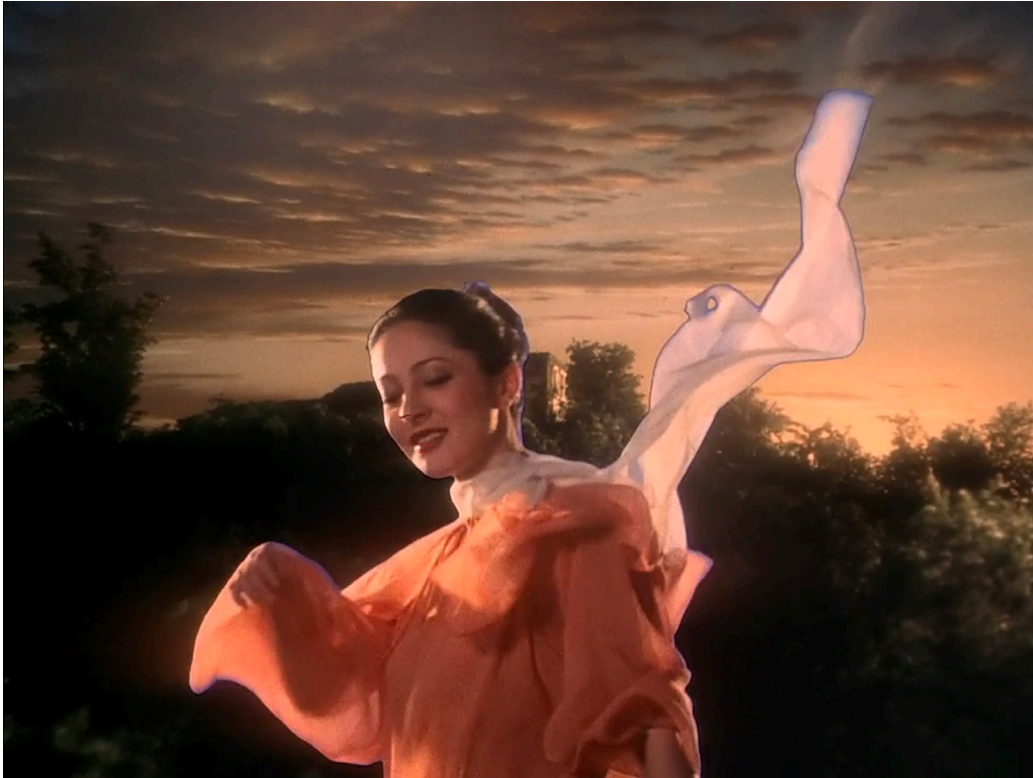
Tia Hassinen

Phantasmagorian luomishetkestä lähtien *camp*-estetiikka on ollut teoksen keskeisenä lähtökohtana. Vakavan aiheen käsittely jopa humoristisen liioittelevan tyylin keinoin tuntui mielekkäämmältä, kuin raskaan ja kauttaaltaan vakavan ja vihaisen feministisen teoksen tekeminen. Lisäksi olemme molemmat kiinnostuneita makuun liittyviin kysymyksiin taiteen ja kulttuurin saralla. Tyylitelty estetiikka antaa katsojalle tarvittavaa etäisyyttä kohdata teoksen käsittelemiä vaikeita ja ahdistavia teemoja. Samalle saimme itsekin nauttia tuosta camp-katseen (camp-eye) suomasta ”filteristä”.

Tärkeimpiä esteettisiä esikuvia on ollut Dario Argenton 80- ja 90-luvun tuotanto, erityisesti *Phenomena* (1985). Vaikka italialainen camp-elokuva, ”*giallo*”, olikin alkuperäisenä innoittajana, huomasimme kuitenkin lopulta nojautuvamme tähän ”post-gialloon” enemmän. Tämä näkyy myös kuvauksessa, jossa pyrimme elokuvallisempaan ilmaisuun saippuaopperamaisen giallon sijaan. Dario Argenton 60–70-lukujen tuotannon runsas lavastuksellinen ja puvustuksellinen estetiikka on kuitenkin ollut visuaalisen tyylin keskeisenä innoittajana. Argenton barokiksikin kutsuttu tyyli on runsas, mutta äärimmäisen harkittu. Argenton elokuvissa nähtävällä puvustuksella on paljon yhteyksiä myös italialaiseen huippumuotiin.

Camp on herkkyyttä osata lukea tiettyyn esteettiseen kulttuuriin liittyviä sanattomia viittauksia. Camp ei ole ”hyvää” makua sen perinteisessä merkityksessä, joka juontuu luonnollisuudesta ja

todellisuuden uskottavasta jäljittelystä. Camp on kuin salakieli, jota vain sen taitavat osaavat lukea. Suurin osa ihmisistä tulkitsee maun kysymysten kuuluvan subjektiivisten mieltymysten piiriin, jolle ei ole mahdollista asettaa objektiivista oikeaa ja väärää tai hyvää ja huonoa. (Sontag, S. 1964,1) Taiteen tekijöinä olemme opintojemme ja henkilökohtaisten mieltymystemme ohjaamina saaneet perehtyä estetiikan ja ”korkean” taiteen (*high art*) perinteeseen. Ilonan opintotausta on kuvataiteessa ja Tian muodissa, joten olemme tässä suhteessa saaneet ja joutuneet käsittelemään paljon makuun ja taiteeseen liittyvää arvohierarkiaa sekä maun kysymyksiä.



Muoti on taidemuotona itsessään tekemisissä maun käsitteen kanssa tai oikeastaan voisi sanoa muodin olevan vallitseva ”maku itse”. Eksploitaatioelokuvalle on nimensä mukaisesti tyypillistä liioiteltujen ja viihdyttävien aiheiden sekä visuaalisten keinojen ja kerrontarakenteiden käyttäminen. Väkivalta ja seksuaalisuuden kuvaukset ovat keskeisessä osassa kyseisen tyylin elokuvissa. Ne onkin perinteisesti tuomittu ”korkean” taiteen ja taide-elokuvan ulkopuolelle epäuskottavuutensa vuoksi. Muodin ja campin kiertokulkua ja siihen liittyvää ”salakielentutkimusta” harjoittaa esimerkiksi muotitalo Vetements, jonka eksplotiivinen ote on tehnyt ”huonosta” mausta ”huippumuodin” kuumimman trendin. Teoksemme estetiikkaan onkin vaikuttanut huomattavassa määrin Tian muotitausta ja erityisesti Mert Alasin ja Marcus Piggottin editorial ja muotifilmi *What Lies Beneath* (2010), stylisti Lotta Volkovan estetiikka, 90-luvun Versace, Tom Fordin ajan Gucci ja Gallianon Dior, sekä jälkimmäiselle 2000-luvun alkuvuosien mainoskampanjat kuvanneen Nick Knightin seksiä tihkuvat, superrealistiset työt.

Campin olemukselle on keskeistä sen luonnottomuus ja epäuskottavuus. Camp esiintyy eritoten siellä, mikä on läheisesti tekemisissä materiaalisuuteen ja pinnallisuuteen. Esimerkkejä kämpistä on helppo löytää sisällöttömästä pinnalliseen koristelevuuteen (*decorative*) keskittyneistä taidemuodoista. Campissä tyyli on oleellisempaa, kuin sisältö. Asiasta tulee campä, kun se on tarpeeksi huonoa ollakseen hyvää. (Sontag, S. 1964, 2–3) Phantasmagoriassa olemme pyrkineet soveltamaan kämpin estetiikkaa ja eksploitaatioelokuvan tyyliä vakavan aiheen käsitelyyn. Olemme pyrkineet soveltamaan campin estetiikkaa kaikissa Phantasmagorian tyyllillisissä osa-alueissa: muoti, meikki, lavastus, valosuunnittelu, erikoisefektit, kuvaus, leikkaus, editointi ja näyttelijäntyö.

Toinen esteettiseen ymmärrykseemme teini-iästä asti vahvasti vaikuttanut ohjaaja on David Lynch, jonka alitajuntaa käsittelevät elokuvat *Blue Velvetistä* (1986) *Mulholland Driveen* (2001) ovat erottamaton osa meidän molempien taiteellista kasvua ja ymmärrystä siitä, mitä elokuva taidemuotona merkitsee. Vaikka emme käytäkään Lynchin elokuvia laajoina tapausesimerkkeinä, on Phantasmagorian kerronnallinen kerroksellisuus ja alitajunnan tason kuvaaminen paljon velkaa amerikkalaisohjaajalle. Myös *Twin Peaksin* (1990–1991, 2017) visuaalinen maailma sekä sen absurdi ja synkkä camp-estetiikka näkyy vahvasti kuvauslokaatioidemme valinnassa. Olemme kuitenkin tietoisesti pyrkineet välttämään Lynch-pastissin tekoa ja keskittyneet luomaan omaa visuaalista kieltämme, jossa viitteet Lynchin symboliikkaan ja tyyllilliseen kuvastoon toimisivat aksenttina ja kunnianosoituksena yhteiselle esikuvallamme.

Teemallisesti Lars von Trierin tuotanto, erityisesti *Masennus*-trilogian elokuvat ovat tarjonneet herkullisen ja monipuolisen alustan käsitellä naiseutta, seksuaalisuutta ja väkivaltaa yhteiskunnassa. Von Trierin elokuvien taidehistoriallisten viitteiden kerrostumat ja yli generarajojen ulottuva elokuvakerronta on toiminut meille innoittajana. Phantasmagorian visuaalinen maailma on myös saanut vaikutteita mm. 90-luvun ja 2000-luvun alun eroottisista trillereistä, joista tärkeimpänä mainittakoon *Basic Instinct* (1992, ohj. Paul Verhoeven) ja *Femme Fatale* (ohj. Brian De Palma, 2002). Lisäksi Roman Polanskin elokuvista erityisesti *Inhoa (Repulsion)*, (1965) ja *Yhdeksättä porttia (The Ninth Gate)*, (1999) ei voi jättää mainitsematta, sillä tietoisesti ja tiedostamatta on Phantasmagorian maailma niille paljon velkaa.

Teemallisesti keskeisenä inspiraationa ovat olleet väkivaltaiset kostotarinat, joissa nainen on vahvassa pääroolissa. Koston ja erityisesti seksuaalisen väkivallan kostamisen etiikka tekee lajityylistä arveluttavan, mutta on samalla teini-iästä asti tarjonnut samaistuttavia vahvojen naissankarien malleja, joita elokuvateollisuudessa muuten on varsin vähän. Olemme keskittyneet rape-revenge juonirakenteen niihin esimerkkeihin, joissa väkivaltainen kostaja on nainen itse, joka ottaa oikeuden toteutumisen omiin käsiinsä. Tätä aihetta Tia käsittelee luvussaan *Sankarinainen ja kostofantasian hurmos*. Tärkeimpiä elokuvia aiheen taustalla ovat *Ms .45* (1981, ohj. Abel Ferrara), *Revenge* (2017, ohj. Coralie Fargeat), *Lady Snowblood* (1973, ohj. Tokyo Eiga) ja siihen pohjautuva *Kill Bill 1 & 2* (ohj. Quentin Tarantino, 2003 ja 2004).

Eksploitaatio-elokuva ja sen estetiikka on ollut vahvana teemana kautta Phantasmagorian luomisprosessin. Vaikka alkuperäinen fokus oli italialaisella camp-kauhulla, huomasimme nopeasti, että todelliset mielenkiinnonkohteemme ja visuaaliset mieltymykset olivat huomattavasti laajem-

pia. Visuaalisesti kutkuttavimpia valtavirran ulkopuolisia elokuvia joista olemme ammentaneet inspiraatiota ovat olleet mm. *Hausu* (1977, ohj. Nobuhiko Obayashi), *Necromantik* (1987, ohj. Jörg Buttgereit), *Requiem for a Vampire* (1971, ohj. Jean Rollin) ja *Possession* (1981, ohj. Andrzej Żuławski).





PROSESSI

Ilona Lehtonen

Olen kasvanut elokuvien parissa ja vuosi vuodelta mennyt yhä enemmän elokuvallista ilmaisua kohti myös omassa tekemisessäni. Olen tehnyt vuodesta 2012 lähtien livevisuaaleja klubeille, festivaaleille, yhtyeille ja taidekontekstiin, mikä on kasvattanut kiinnostustani kokeelliseen videoon ja epätavallisiin esitystapoihin; reaaliaikaiseen videomanipulaatioon ja tilasidonnaisiin videoinstallointeihin. Ajatuksemme projisointi-installaatiosta tulee juuri tästä taustastani sekä tietenkin elokuvallisuuden kontekstista itsestään. Ainoastaan nyt valkokankaita on yhden sijaan viisi ja narratiivi on pilkottu useisiin kehämäisiin jatkumoihin. Videot ovat keskenään erimittaisia luoden siten jatkuvasti uusia rinnastuksia.

Aloittaessamme meitä innoitti kömpelö, löyhäjuoninen *camp*-kauhu ja erityisesti italialainen *giallo*. Projektin edetessä halusin kuitenkin haastaa itseäni kuvaajana ja tarinan kertojana, joten aloin hakea vertailukohtia tuotantoarvoiltaan hieman ansiokkaammista elokuvista kuten *Inferno* (1980, ohj. Dario Argento), *Phantom of the Paradise – aavemusa* (1974, ohj. Brian De Palma), *Possession* (1981, ohj. Andrzej Zulawski), *Hausu* (1977, ohj. Nobuhiko Ôbayashi), *Kohtalokkaat numerot* (1988, ohj. Peter Greenaway), *Mulholland Drive* (2001, ohj. David Lynch) ja *The Handmaidens* (2016, ohj. Chan-wook Park).

Elokuvaohjaaja Peter Greenaway on kuuluisa taiteellisesta pikkutarkkuudestaan. Kävin kuuntelemassa ohjaajaa 1.9.2015 elokuvateatteri Orionissa, jossa hän oli kutsuvieraana elokuvan *Eisenstein in Guanajuato* (2015) promootion merkeissä. Greenaway julisti tuolloin auteur-elokuvan kuolleen. Hän puhui erityisellä innolla videon tuottamisesta luoppimuotoisena klubiympäristöön, minkä yhteydessä hän esitteli omaa *The Tulse Luper Suitcases* -VJ-esitystään. Sydäntäni lämmitti nähdä, miten tavallisesti pienenä puuhasteluna näyttäytynyt toiminta oli saanut uuden tekijän näin arvostetussa taiteilijassa. Ehkä minunkaan ei siis tarvitsisi valita elokuvan ja kokeellisen nykytaiteen välillä. Hiottu elokuvallinen ilmaisu ja taiteellisemmat esityskäytännöt ovat olemassa oleva vaihtoehto.

Greenawayn *Kokki, varas, vaimo ja rakastaja* (1989) sisällyttää muita taideteoksia itsensä sisään hyvin samaan tapaan kuin me olemme halunneet rakentaa Phantasmagorian kerroksellisuutta. Viitteet Alankomaiden kultakauden maalaustaiteeseen näkyvät niin elokuvan keskiössä olevan ranskalaisen ravintolan nimessä (*Le Hollandais*) kuin sen seinällä olevassa valtavassa jäljitelmissä Frans Halin maalauksesta *The Banquet of the Officers of the St George Militia Company in 1616*. Näyttelijät istuvat niin ikään ravintolan ruuasta runsaan pöydän ääressä maalauksen asetelmaa toisintaen. Myös muoti on puvustuksen kautta kohotettu poikkeuksellisen tärkeäksi visuaalisen kerronnan osaksi. Asut ovat huippusuunnittelija Jean Paul Gaultierin töitä ja ne kertovat tarinaa itsessään. Helen Mirrenin esittämä Georgina, ”vaimo”, nähdään elokuvan aikana toinen toistaan komeammissa luomuksissa. Georginan, hänen miehensä ”varas” Albert Spican (Michael Gambon) ja jengin asut vaihtavat väriä sulautuakseen kameleonttimaisesti aina kulloisenkin huoneen mukaan. Valkoisissa kylpyhuoneessa heillä on valkoiset vaatteet, ravintolan punaisessa sisustuksessa punaiset, vihreää valoa tulvivassa keittiössä vihreät ja öisellä kadulla sinimustat. Kokin ja rakastajan asut

eivät muuta väriä; he ovat hetkellisen pintaliidon ja teennäisten arvojen yläpuolella. Muoti toimii piiloutumisen ja naamioitumisen välineenä. Greenaway sanoo: “Siinä on jotakin keskiaikaista, kuinka *Kokissa, varkaassa* mädäntynyttä, matojensyömää ruumista peittää taidokkaiden vaatteiden, höyhenhattujen ja muun sellaisen tavaton pintakiilto. Vähän niin kuin yritettäisiin peittää se kauhu, epätoivo, väkivallan uhka ja himo, joka on kätkössä heti sen alla.” (Keeseey, D. 2006, 88. Käännös omani.)

Phantasmagoriassa hahmomme syövät sekä toistensa että itsensä lihaa. Greenaway sanoo kannibalismien olevan “kenties pahin synti, jonka ihminen voi toiselle tehdä” (Greenaway, P. 1990, 7). Greenawayn mässäilevässä elokuvassa kannibalismi toimii kostona ja metaforisella tasolla yhteiskuntakritiikkinä. Sain idean itsensä syömisestä kuvaamaan minuuden häviämistä; jonkinlaista todisteiden hävittämistä itsensä kuluttamisen prosessissa. Helenin esittämät roolit ovat jokainen vain osa kokonaiskuvaa, naiseuden ja ihmisyyden projektioita. Myös Matin hahmot voidaan nähdä eräänlaisina Helenin heijastumina. Veriset kuvat valkeista lakanoista ja pieni verinen virta valumassa alushousujen ohi saavat monitulkintaisia merkityksiä. Toisaalta veri virittyy kauhuelokuvien kontekstiin, toisaalta naiselle hyvin arkiseen tapahtumaan: kuukautisiin. Oman kuukautisveren nuoleminen kytkee kohtauksen takaisin kannibalistiseen nautiskeluun. Halusin verestä luonnottoman punaista, liian punaista, epätodellista. Nautin giallo-elokuvien teatraalisesta punaisesta, joka ei muistuta todellista verta lainkaan. Kulissit ja tapahtumien rakennettu luonne saa välillä myös paljastua.

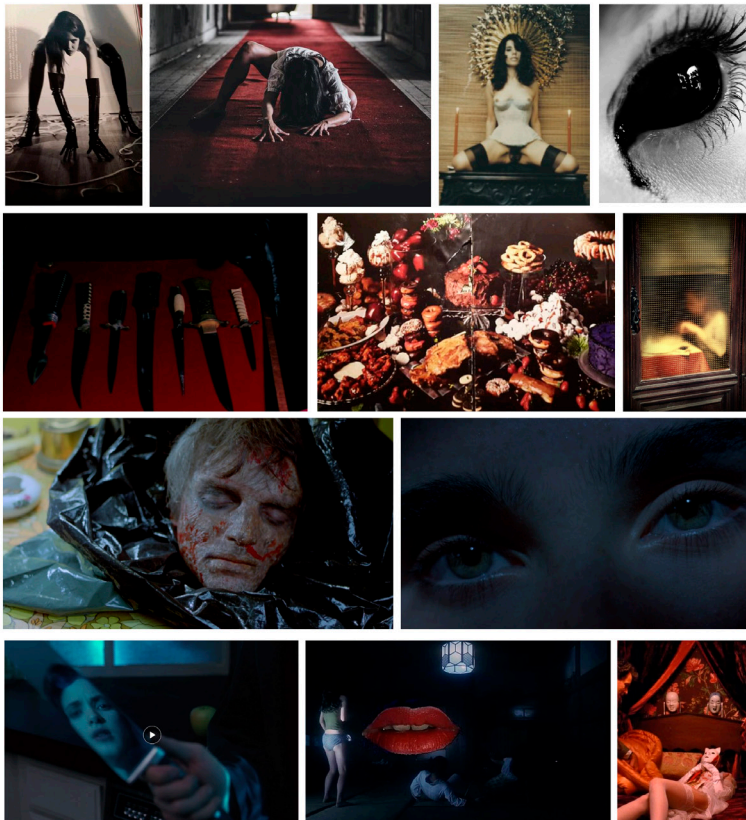
Toisessa kohtauksessa hahmomme kelluu selällään veden varassa läpikuultavassa mekossa. Kun hän raottaa huuliaan, noro verta valahtaa suupielestä. Hän yskii verta ja vesi alkaa värjäytyä hitaasti punaiseksi. Kohta verta on naisen vatsalla ja sitä pisaroi pitkin kehoa ja pulppuaa suusta. On epäselvää, mistä veri tulee. Kuva rinnastuu makuuhuoneessa seisovaan hahmoon, jonka yömekon helman alta valuu verta pitkin sisäreittä. Vesi- ja verielementti on visuaalisesti näyttävä ja symboliikasta runsas. Vesi ja veri ovat yhdistettävissä niin hedelmällisyyteen kuukautisten ja lapsiveden kautta kuin toiveeseen syntyä itse uudelleen (Angel & Larjanko, 1983, 245). Samanaikaisesti sisä- ja ulkopuolelta lisääntyvä veri on liitettävissä teemoihin naisen omasta saastaisuudesta. Puhtaan esteettisestä näkökulmasta hän on kuitenkin vain kaunis uhri.

Eteerinen hidastuskuva veden varassa kelluvasta neidosta on tosiasiaa toteutettu puhallettavassa lastenaltaassa. Vedessä oli hyytävän kylmää, eikä Helenin mikrotärinä ole valitettavasti näyteltyä.

Phantasmagoria pyrkii herättelemään kysymyksiä katsomisen ja katsottavana olemisen välisestä dynamiikasta. Niin myös installaatiota suunnitellessamme joudumme miettimään, kuka teosta katsoo. Mikä on kohderyhmä ja toteutuva yleisö? Kysymys on tätä kirjoittaessani erityisen käsin kosketeltava. Arkea varjostaa koronaviruksen aiheuttama pandemia ja Suomi on poikkeustilassa. Koulut, kirjastot ja museot ovat sulkeneet ovensa. Olemme varanneet Kallio Stagen teatteritalan Phantasmagoria-installatiolle, mutta emme voi kutsua yleisöä tavalliseen tapaan. Joudumme miettimään vaihtoehtoisia menetelmiä. Miten kokemus eroaa, jos teos esitettäisiin virtuaalisesti galleriatilan sijaan? Vaikuttavuuden kärsiminen on tietysti ilmeistä, mutta olen kiinnostunut myös tiedostamattomista vastaanottamisen ja kokemisen muodoista. Kuinka katsomiseen vaikuttaa se, katsomme teosta yksin kotona verraten sosiaaliseen tilaan? Galleriatilassa katsojapiiri on rajattu



3B. TALO



TALO 2, YÖ (Helen, ekstrat)

Vahvat varjot, värikkäitä huoneita ja käytäviä.

Piilarit, tekokynnet, veitsikokoelma, kynttilöitä, hedelmiä, verta, muovipussi, lihamylly, tuulikone.

- Varjoja, varjo joka muuttaa muotoaan
- Muodonmuutos, silmien väri muuttuu
- YK avautuvat ja sulkeutuvat ovet
- Keittiö: irtopää tarjottimella, hedelmäasetelma, veitsikokoelma
- Survoo kätensä lihamyllyyn
- Paloittelee hedelmiä ja sormensa. Kamera seuraa veistä
- Alttari

ja kohtaamme kävijät henkilökohtaisesti. Internetiin siirtyminen tavoittaa laajemman yleisön ja toisaalta se asettuu aivan toisenlaiseen kontekstiin, alttiiksi anonyymille katseelle.

Phantasmagoria sai alkunsa Tian toiveesta yhdistää kauhu- ja muotivideota keskenään. Hän pyysi minut mukaan kuvaajaksi, mutta pian aloimme ideoimaan ja kehittämään projektia eteenpäin yhdessä. Mielessämme pyöri ajatus trailerista elokuvalle, jota ei ole olemassa. Pallottelimme ajatusta kokonaisen tarinan kertomisesta vain irrallisilla, valikoiduilla kohtauksilla, jotka jäljittelisivät kauhuelokuvien traileriperinteen muotokieltä. Samaan aikaan halusimme tuoda mukaan muodin puvustuksessa ja visuaalisessa ilmeessä.

Viitteet muodin konventioihin tulevat vahvasti Tian taustan ja erityisosaamisen kautta. Itse olen kiinnostunut elokuvailmaisun kokonaisvaltaisesta haltuun ottamisesta ja yksityiskohtien vai-
kutusten ymmärtämisestä. Tian ihailtava asiantuntemus ja kiinnostus muotia kohtaan on opettanut minulle paljon siitä, miten valtava vaikutus stailauksella voi olla kokonaisilmeen kannalta. Olemme molemmat esteetikkoja ja visuaalisilla valinnoilla on töissämme suuri arvo. Juuri valaisuun, puvustukseen ja lavastukseen panostaminen luovat etsimäämme elokuvallisuutta. Puvustuksessa käytetyt muodin koulutusohjelman lopputyömallistot nostavat kokonaisilmeen täysin uudelle tasolle. Koin myös kiinnostavaksi käyttää muotibisneksen kuvastoa käänteisesti; valjastaa perinteisen kuvaston alistava ja seksistinen muoto uudelleen voimaannuttavaksi feministiseksi teokseksi.

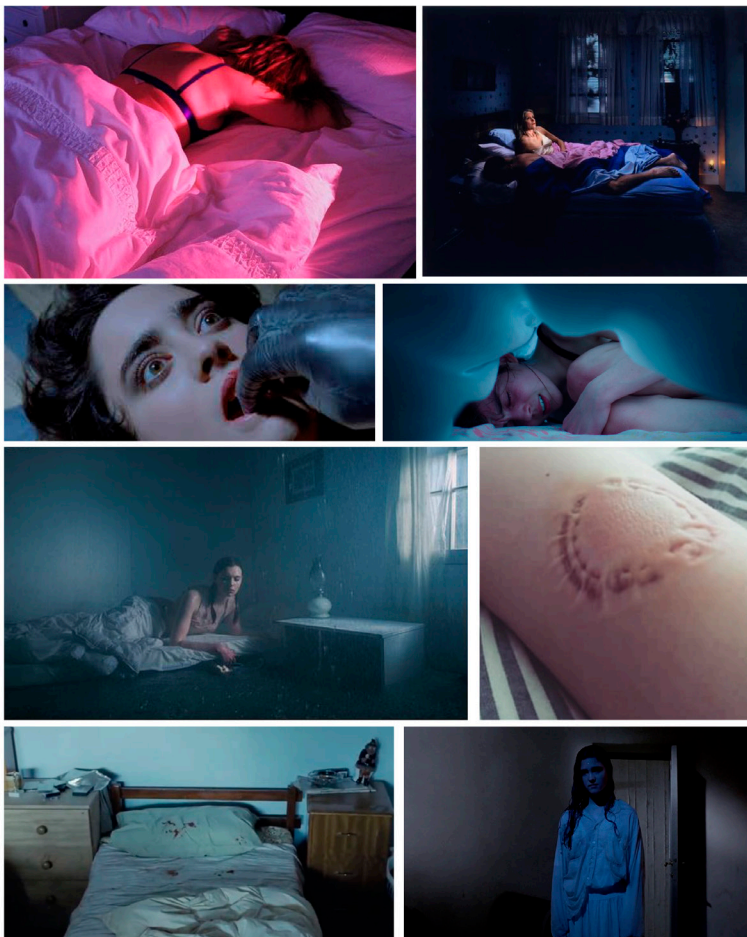
Ajan myötä Phantasmagoria kehittyi laajemmaksi kuvalliseksi tutkimaksi, mutta fragmentaarinen muoto säilyi. Teos pyrkii kutomaan ajatusketjuja alitajunnan ja unien kautta muodostaen tarinallisuuden kokemuksen visuaalisten rinnastusten avulla. Kuvat ja kohtaukset välkehtivät toisiinsa. Elokuvallisiin esimerkkeihin viittaamalla pyrimme tuomaan myös näiden kokonaistaideteosten narratiivit osaksi teoksemme maailmaa. Visuaalisesti tekotapa lainaa myös muotokuvan traditioista ja muotivideoista, jotka pyrkivät kerronnallisuuden sijaan luomaan tunnelmallisia ja tyylieltyjä esteettisiä maailmoja. Kerronnan pirstaleisuus pyrkii tavoittamaan traumaattisten muistojen välähdyksenomaisuutta. Kuvavirtaa, joka lainehtii alitajunnassa; rooleja, jotka uinuvat sisällämme hetkeään odottamassa; hetkiä, jotka hälvenevät juuri kun olemme tarttumassa niihin kiinni.

Suurimpia oppimiskokemuksiani projektin aikana koin tuotannollisen organisoinnin saralla, mitä oli paljon. Haaveilin tuottajasta lukuisia kertoja. Lisäksi juoksimme ympäri kaupunkia ostelemassa vaatteita, koristeita, siivoushanskoja, ruiskuja, uima-altaita, elintarvikkeita, kynttilöitä, suotimia, jne. Kävimme yhdessä ja erikseen tutkimassa lukuisia kuvauspaikkoja etukäteen. Ensimmäisiä kuvauksia varten päädyimme keravalaiseen yökerho *Panamaan*. Helsingistä valikoitui Ravintola *Sir Oliverin* kabinetti ja sen välitön ympäristö parkkihalleineen. Lisäksi kävimme läpi puistoja, järviä, porttikongeeja ja hylättyjä hotelleja. Etsin päiväkausia netistä tyhjillään olevia rakennuksia ja aavemaisia tontteja.

Päälokaatioksi valikoitui lopulta Tian mummola Forssassa. Laadin kuvauksia varten yhteisten suunnitelmien ja esikuvien pohjalta kovalistan, johon valikoin teemojamme ja kohtauksiamme tukevia konkreettisia esimerkkejä. Lisäksi tein alustavan tuntikohtaisen aikataulun kullekin päivälle. Tarkoitus oli, että olisi aina jokin mihin palata ja tarkistaa, olemmeko saaneet kuvattua kaiken mitä halusimme. Lisäksi kovalista toimisi lähtökohtana ja inspiraationa koko työryhmälle. Suunnittelin parhaani mukaan kuvakokoja ja -suuntia valmiiksi. Tämä oli haastavaa, sillä varsinaista käsikirjoitusta ei ollut ja kuvauspaikan näin ensi kertaa vasta kuvauspäivänä. Monet kuvaideat



3C. TALO



SÄNKY, YÖ/AAMU (Helen)

Aamuyön valo, pinkkiä ja sinistä. Kevyesti savua.

Verta, hanskat.

- PLK Helen nukkuu sängyssä, näkee unia hikoillen, havahtuu unesta, kamera pyörii ympäri
- LK Hanskakäsi tunkee suuhun
- Vaikerrusta peiton alla
- KK verta sängyssä
- LPK Helen seisoo sängyn vieressä, verta valuu helman alta sisäreittä pitkin

pohjautuivat enemmän estetiikalle, tunnelmalle ja toiminnalle kuin juonellisille ”a johtaa b:hen”-ta-
pahtumasarjoille.

Meillä oli kuvausaikaa koko kuvausryhmän kanssa vain yhden viikonlopun verran. Koin hie-
man huolta suunnitelmiamme massiivisuudesta ja kuvien määrästä suhteessa käytössämme olevaan
aikaan. Monet seikat selvisivät vasta saavuttuamme perille. Kotona valmistelemani kuvaussuunni-
telma lensi saman tien ikkunasta ja jouduimme laatimaan uuden todellisten resurssien pohjalta.
Valoa oli huhtikuussa pitkälle iltaan ja valtaosa kohtauksista tapahtui yöaikaan, joten jouduimme
kuvaamaan yöpainotteisesti sekä lavastamaan pimeää sisäkuviin. Suoritimme kaiken niin sukke-
lasti kuin mahdollista, mutta päädyimme silti kuvaamaan lähes kellon ympäri. Seuraavana aamuna
lähetimme työryhmän verkostoitumaan keskenään Forssan kylille ja istuimme Tian kanssa alas laa-
timaan päivän uuden aikataulun aamupalapöydässä. Jouduimme karsimaan kokonaisia kohtauksia
ja yhdistelemään ideoita, mutta loppujen lopuksi käsissämme oli uusi kunnianhimoinen, mutta
toteutettavissa oleva kuvaussuunnitelma.

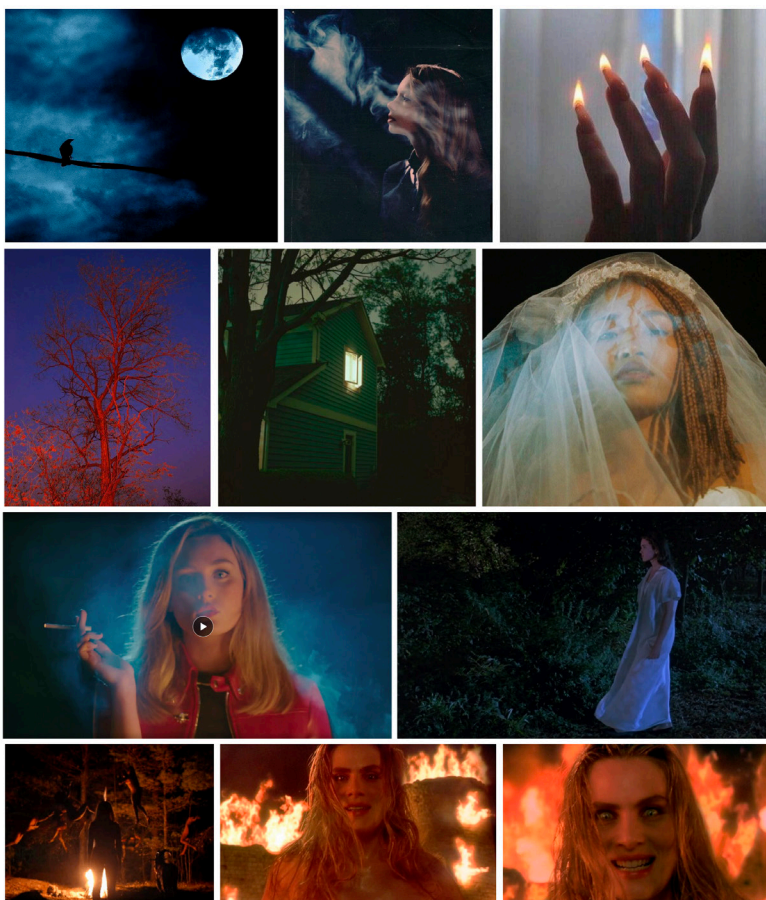
Otimme itsellemme paljon työtä; täytyi ajatella ja valmistella montaa asiaa valmiiksi samana-
kaisesti. Pääosin työaika jakautui siten, että Tian valmistellessa näyttelijää maskissa, minä ja yleiseksi
apunaiseksi venynyt valaisija Anna-Mari purimme tilat, rakensimme lavasteet ja suunnittelimme
valot ja kamerapositionit. Tyhjensimme kokonaisia huoneita ja kannoimme huonekaluja, rekvisiittaa
ja kuvauskalustoa rakennuksesta toiseen. Näyttelijämme Matti sekä assistenttimme ja stunttias-
taavamme Aaron Burrige auttoivat aina ajan salliessa. Välillä ulkoilutin kissaa, kuvasin täysikuuta
pilkkopimeällä pihalla tai otin ylimääräisiä muotikuvia vaatteiden suunnittelijoille. Kameran käy-
dessä ajatus oli usein samanaikaisesti jo seuraavissa kohtauksissa. Kiireentunnun ja aikataulussa
pysymisen vuoksi oli välillä vaikeaa rauhoittua ottamaan aikaa esimerkiksi kameran asemoimisen tai
kuvakulmien ja kuvateknillisten asioiden syvällisempään mietintään. Samanaikaisesti tuli keskittyä
näyttelijänohjaukseen sekä toiminnan ja tunnelman luomiseen.

Uskomatonta kyllä, saimme kuvattua lähes kaiken mitä halusimmekin. Koko porukka
osoitti taitavuutensa paineen keskellä ja ylsi upeisiin suoriin lennosta. Vaikka jouduimme kii-
rehtimään, kykenimme reagoimaan nopeasti uusiin tilanteisiin ja muuttamaan suuntaa aina niin
tarvittaessa. Kuvista tuli mielestämme onnistuneita ja kauniita. Onnistuimme hyödyntämään
käytössä olevaa rakennusta, asuja ja näyttelijöitä hienolla tavalla. Olin kuitenkin aluksi epävarma
kuvaamastani materiaalista, sillä koin etten ollut pystynyt tekemään sillä saralla parastani. Harmis-
tuin tajutessani, että monista vaivoin rakennetuista kohtauksista oli jäänyt tärkeitä kuvia ottamatta.
Tämä johtui siitä, että nopeiden muutosten, kireän aikataulun, keskinäiseen kommunikaatioon
liittyvien väärinymmärrysten ja aina yllättämään pääsevien teknisten vikojen vuoksi en pystynyt
suunnittelemaan kuvia tarpeeksi etukäteen ja kuvausten aikana.

Keskityimme kaiken aikaa huolehtimaan, että työryhmällä on kaikki mahdollisimman hyvin
ja mukavasti. Laitoimme saunan lämpimäksi ja huolehdimme kaikille vatsat täyteen. Tämä oli
oppimiskokemus sekä näyttelijöille että meille ohjaajille. Pelkäsimme Tian kanssa kiusaavamme
liikaa Helen-raasua, jonka heitimme milloin jääkylmään veteen, milloin nostimme valjaissa viiden
metrin korkeuteen tai laitoimme syömään ”sisäelimiä”. Toisaalta Helen kertoi myöhemmin, että
suostui stuntteihin yksinomaan siksi, että olimme kunnioittavia ja kilttejä. Koska olimme lempeitä
ja ymmärtäväisiä, hänkin halusi tehdä yhteistyötä.



4B. PIHA



PIHA, YÖ (Helen, Matti, Onni)

Sininen yö, kuun kajo, hiusvalo. Punaisella valaistuja puita. Paljon savua.

- Täysikuu
- YK stalkkerikuva ulkoa sisään
- PLK Helenistä ja Matista samat kuvat pimeyttä vasten, kamera pysyy paikallaan
- Pelkkää savua valaistuna mustaa vasten
- Unissakävely
- Nuotio, palavat kynnet
- Puuhun roikkumaan

Yksityiskohtaisen kuvakäsikirjoituksen puuttuminen ja improvisaatioon nojaava ohjaus toi esiin parhaat puolemmme nopeina ajattelijoina, mutta tuotti päänvaivaa jälkitöissä. Stressi, improvisaatio ja ajanpuute vaikuttivat siihen, että kohtauksia ei usein ajateltu harkiten kokonaisuuksina. Myös b-roll-materiaali jäi ohueksi, sillä kuvasin sitä muun ohessa sitä mukaa, kun ylimääräisiä minuitteja sattui jäämään — eli ei juurikaan. Kuvien leikkaaminen toisiinsa saman kohtauksen sisällä ja eheän kohtauksen luominen jatkuvuuden kautta oli käytännössä mahdotonta. Monet asiat tulivat yllätyksenä vasta materiaaleja läpikäydessä.

Toimivan rytmin ja järjellisen kokonaisuuden hakeminen leikkuupöydällä oli erittäin haastavaa ja vaati tunti-, päivä- ja kuukausikaupalla kuvatun materiaalin läpikäyntiä, opetusvideoiden katsomista, kokeiluja ja epäonnistumisia. En ole kokenut leikkaaja. Aikaisemmat videotyöni ovat yhteydessä dokumentaarisuuteen sekä reaaliaikaiseen videomanipulaatioon VJ-keikoilla, jolloin rakennan kokonaisuutta toisistaan irrallisista loopeista; leikkaan ”livenä”. Koska Phantasmagoria ei lähtökohtaisesti seuraa dialogia, ehjitä kohtauksia tai kuvita ääntä, minulla ei ollut mitään valmista lankaa seurattavana. Jouduin luomaan tarinallisuutta kuin tyhjästä. Etsin vertailukohtia musiikki- ja muotivideoista ja pyrin soveltamaan Phantasmagoriaan niiden lainalaisuuksia.

Tekniset ongelmat toivat omat haasteensa. Olin pari viikkoa etukäteen varannut testattavaksi gimbaalin, jota hyödyntämällä halusin kuvata aavemaisen leijuvaa seurantakuvaa. Kaikki sujui testigimbaalin kanssa mainiosti ja sain sillä kerrassaan hienoa materiaalia omasta yksioistäni, mutta kuvauspäiviksi lainamani yksilö ei tietenkään enää keskustellut kamerani kanssa. Mikään aiemmin harjoittelemani liikerata ei onnistunut kuten piti. Gimbaali värisi ja heittelehti mielivaltaisesti. Laite teki kuvaamisesta pahimmillaan raivostuttavaa ja kuvissa näkyy inhottava värinä, jota sain editissä taistella pois. Ilmaisullisen tärkeyden vuoksi käytin gimbaalia oleellisimmissä otoksissa, mutta muuten päädyin ongelman vuoksi yksinomaan jalustaan. Muita kuvanvakaimia tai rigejä emme olleet ottaneet mukaan.

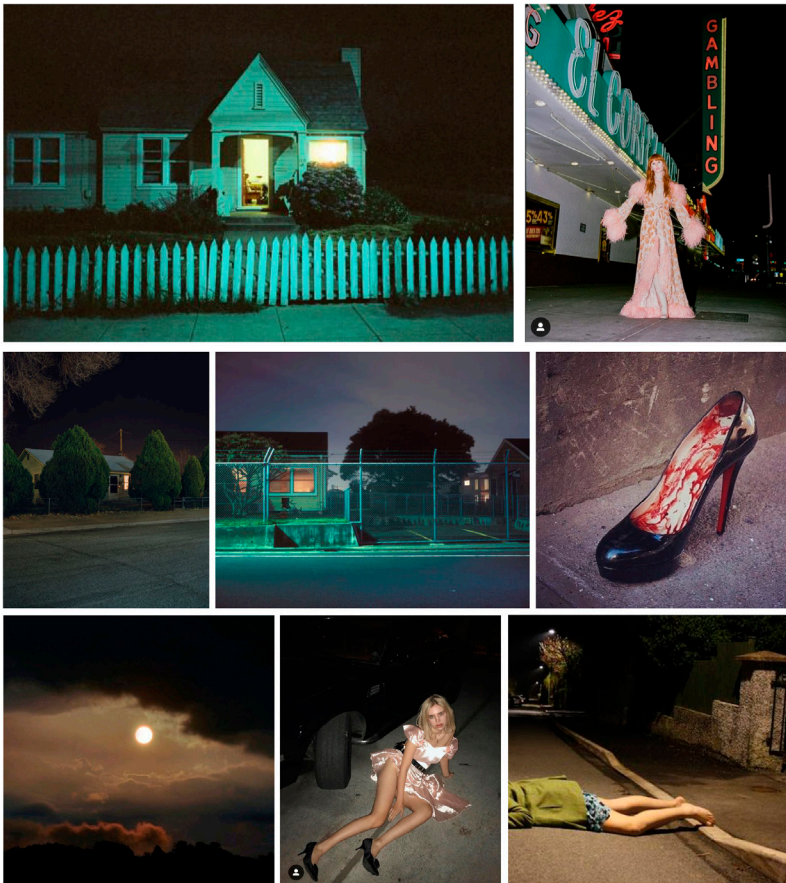
Tämä oli ensimmäinen kerta, kun kuvasin gimbaalin kanssa. Esikuvamme Dario Argenton elokuville on tyypillistä ceppiset kamera-ajot. Ihan vastaavaan tuotantoon resurssimme eivät riittäneet, mutta halusin tehdä edes jotakin vähän tavallista erityisempää ja oppia samalla uusia taitoja. Lisäksi sain ensi kertaa käyttööni pienen metrisen dollyn, jonka viritimme tuulikohtausta varten näppärästi silitysaudan päälle.

Myöhemmin kuvasimme niin sanotun limakohtauksen Helsingin Hietaniemessä. Forssasta oppineena olimme nyt entistä suunnitelmallisempia. Tia valmisteli pienen käsikirjoituksen yhteisten visioidemme pohjalta ja minä kävin etukäteen paikan päällä suunnittelemassa kuvauslokaatiot ja -ajankohdan parhaan mahdollisen auringonvalon mukaan. Tällä kertaa kuvasimme vain Heleniä eikä mukana ollut muuta työryhmää kuin avustajaksi lähtenyt Sini Hassinen. Luotin vallitsevaan valoon tai valaisin kuvat itse, kuten olin tehnyt myös varhaisissa Keravan kuvauksissa. Tämän tarinalisemman videon leikkasi huomattavasti helpommin, ”tuosta noin vain”. Hietaniemen kuvauksissa kuvasin ainoastaan käsivaraa kamerarigin tukemana. Tässä elävä ja heilahteleva kamera sopi tunnelmaan. Sain palautetta, että kuvaus on näissä parempaa, koska olen herkemmin tilanteessa mukana.

Teoksen graafisessa ilmeessä pyrin ilmentämään 70–90-lukujen tyyliisuuntien vahvaa tuntemusta. Jossakin kaukana taustalla vaikuttaa myös italowesternin leikillisuus. Halusin sekoittaa vanhaa ja yliampuva moderniin ja minimalistiseen. Phantasmagorian yleisajatusta mukaillen pyrin kokonaisilmeeseen, joka tuo mieleen nostalgian, mutta on samanaikaisesti uusi ja tuore. Loppu-

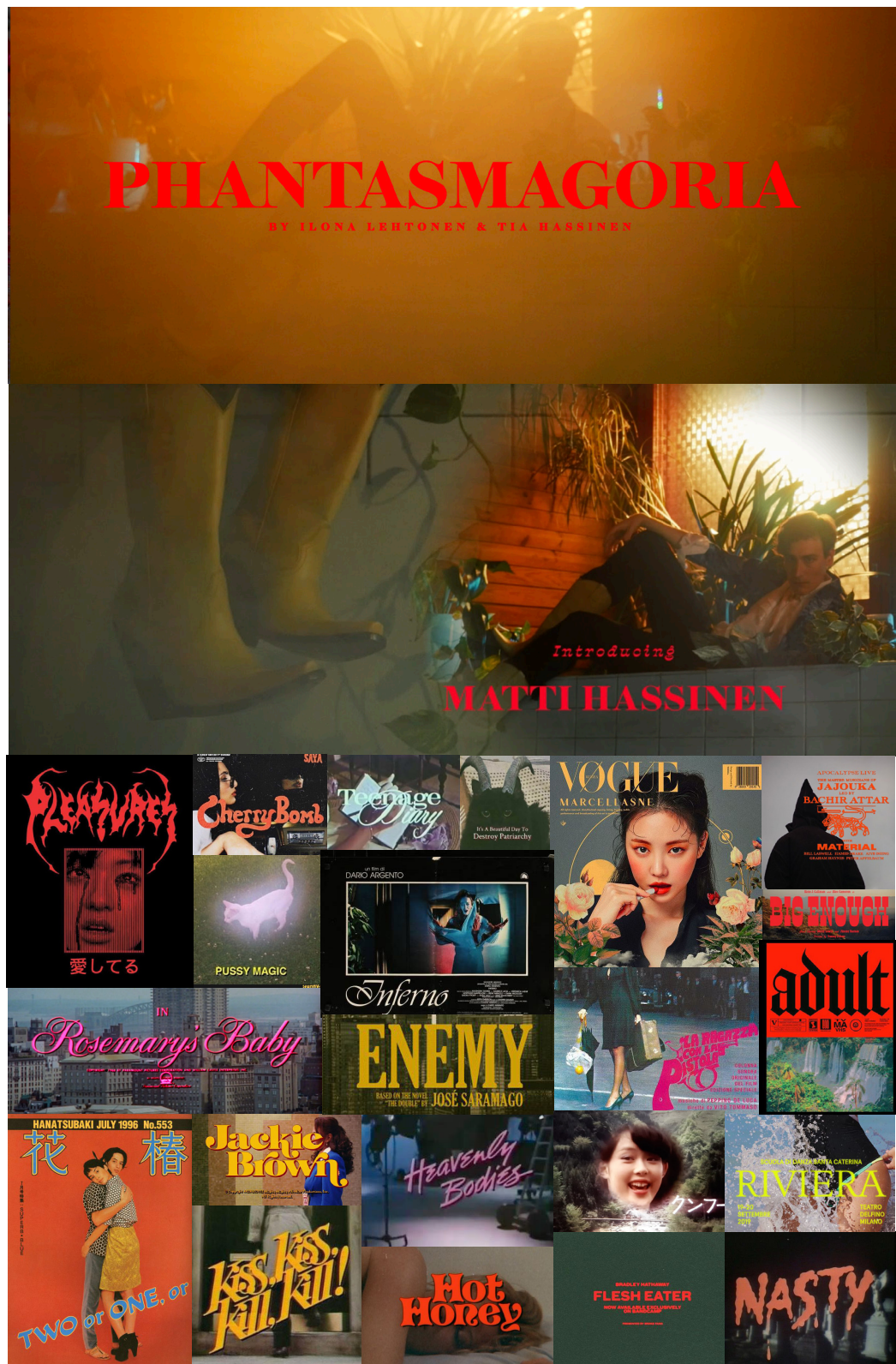


5. YMPÄRISTÖ



KESKUSTA, KADUT, YÖ (Helen, Matti)

- Saalistajan POV
- YK haahuilua, raahautumista
- Lähiö, tyhjät kadut
- Juoksu (autolla seuraaminen)



tekstit ovat pitkät ja mahtipontiset. Tein tutkimusta kaikista mahdollisista elokuva-alan titteleistä, jotka sitten sovitin kullekin tekijälle. Kreditit osaltaan todistavat siitä monipuolisuudesta, jota jokainen teoksen tekemiseen osallistunut osoitti. Yksi poiminta lopputeksteistä on esimerkiksi ”Stand-ins for Ms. Aleksandrova”, jonka alle kreditoitui niin ohjaaja kuin valaisijakin.

Lähdekirjallisuuden lukeminen on hionut ja tukenut ajatuksia taiteellisesta työstä. Välillä voimaannuttavasti, välillä tuskastuttavasti. Jossakin vaiheessa prosessia huomasin, että valtaosa elokuvista ja sarjoista muuttui turhauttaviksi katsella. Sama kaava toistui uudelleen ja uudelleen. Sekä miesten että naisten roolit ovat ahtaita ja seuraavat edelleen ikiaikaisia kaavoja. Valkoiset, keski-ikäiset miehet ovat jäyhiä sankareita; naiset 20-vuotiaita, halukkaita ja takertuvia, kameran ahnaan katseen nuolevia vähäpukaisia kehoja. Feministiset elokuvateoreetikot ovat 70-luvulta lähtien esittäneet, että kameran silmä ohjaa katsetta ja tekee elokuvan naisesta tirkistelyn kohteen.

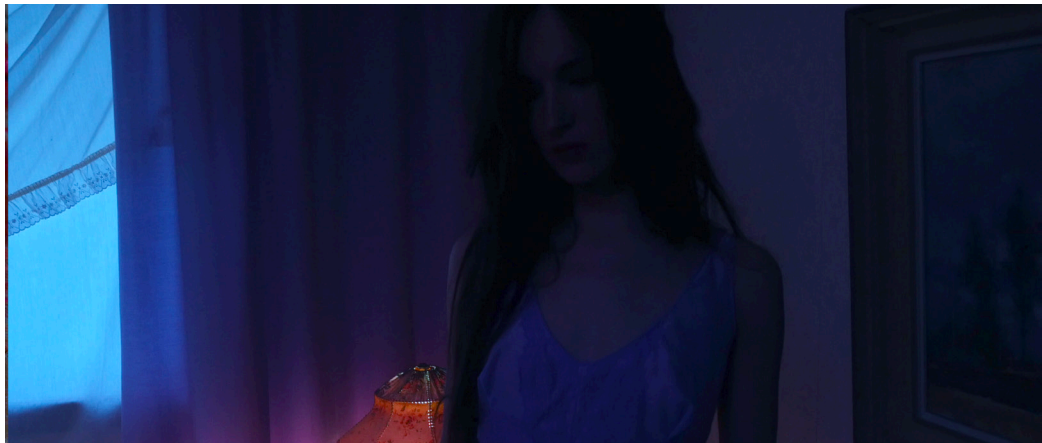
Elokuvateoreetikko ja tietoisuuden historian professori Teresa de Lauretis esittää, että feminististä ajattelua muovaa teorian ohella myös oman, naisena eletyn kokemusmaailman kriittinen tarkastelu ja itsetietoisuuden harjoittaminen. Ajatukseen liittyy vallitsevan yhteiskunnan ymmärtäminen osana sukupuolen kehittymistä ja toisaalta itseymmärrys juuri naisena kasvamisesta. Hän sanoo:

”Sillä vasta kun ymmärtää oman henkilökohtaisen tilanteensa naisena yhteiskunnan ja politiikan termein ja korjaa sitä ja arvioi ja käsitteellistää sitä jatkuvasti uudelleen suhteessa muiden naisten tapaan ymmärtää oma yhteiskunnallinen ja sukupuolistettu positionsa, voi löytää tavan käsitellä sukupuolen tiedostamisesta seuraavaa yhteiskunnallista todellisuutta kokonaisuudessaan. Kun tämän henkilökohtaisen, intiimin, analyttisen ja poliittisen tiedon perusteella käsittää, että sukupuoli on kaikkialla, ei voi koskaan enää palata ”biologian” viattomuuteen.” (2004, 63)

Sisällöllisesti minua askarruttikin kysymys siitä, kuinka voin päästä irti niistä opituista kulttuurisista ja sosiopsykologisista raameista, jotka olen sisäistänyt ja jotka alitajuisesti vaikuttavat itseeni kuvantekijänä. Onko uusien raamien rakentaminen mahdollista vai joudunko turvautumaan valmiiksi annettuun, jotta saan viestini perille? Voinko käyttää niin sanotun maskuliinisen elokuvan kuvastoa ja tuottaa samoista aineksista feministisen teoksen?

Teoksen kannalta olennainen tavoite oli pohtia naiskuvaa ja sen toteuttamista, ja ennen kaikkea sen näkemistä uudella tavalla. Millainen on ja miten toteutuu female gaze? Jos naisen rooli katseen alla on jo vakiintunut, miten voin olla tuottamatta omaa kuvastoani samaan jatkumoon? Voiko ”oikeasti” feminististä naiskuvaa edes tehdä? Millainen se olisi? Onko nainen aina objekti niin uhrina kuin sankarina? Miksi? Emmekö me ihmiset lopulta ole samanlaisia, omituisia, kömpelöraajaisia nahkarunkoja kaikki tyynni? Voiko alastomuutta kuvata tavoilla, jotka normalisoisivat kehollisuutta? Mikä rakentaa naisen kuvaa mystisenä sulottarena tai viekkaana viettelijättärenä? Milaista on tasa-arvoinen erotiikka?

Kysymykset tunkeutuivat myös teknisen toteutuksen puolelle. Toteutuksellisesti tavoitteeni oli luoda elokuvallinen maailma, joka vangitsee kohtausten tunnelatauksen ja sitä kautta välittää taiteellista tarinaa sekä tutkimuksellista pohjaa. Opinko teknisesti käyttämään kameraa ja rajaamaan kuvani niin, että voin kuvauksen keinoin keskustella katsojan kanssa ja rakentaa harkituin valinnoin sitä, miten nähty koetaan? Opinko rakentamaan maailmoja, tunteita ja kokemuksia leikkauksen ja värimäärittelyn avulla? Miten ohjaajana saan näyttelijän ymmärtämään toiveeni? Mitä hyötyjä ja haasteita yhteisohjaus tuo? Mitä vaatii, että kokemus on rakentava ja tulen sen myötä paremmaksi tekijäksi?













PROSESSI

Tia Hassinen

Phantasmagoria sai alun perin alkunsa Kari Yli-Annalan vetämän Film as Culture, Film as Contemporary Art -kurssin taiteellisesta harjoitteesta syksyllä 2017. Kurssin teemana oli tuolla kertaa kauhu ja fantasmagoria. Viiden opintopisteen kurssin lopuksi opiskelijat esittivät parin viikon aikana työstämänsä videoklipit. Olin jo jonkin aikaa suunnitellut tehdä jotain liittyen italialaiseen camp-kauhuun. Pyysin Ilonaa mukaan kuvaajan ominaisuudessa, sillä olimme jo pitkään suunnitelleet muotiin liittyvää taideprojektia yhdessä. Yhdessä mietimme, ketä haluaisimme kuvata ja päädyimme pyytämään aiemmin samana vuonna ViCCA:sta valmistunutta opiskelutoveriamme Helen Aleksandrovaa mukaan. Yksi valintakriteereistämme oli se, että näyttelijän/mallin tuli mahduttaa muodin koulutusohjelman mallikokoon valmistettuihin opinnäytemallistojen vaatteisiin. Lainasin entisten kurssikavereideni Hanna-Maaria Sinkkosen ja Taija Sairasen tuoreita maisterin opinnäytemallistoja. Kuvasimme yhden illan keravalaisessa yökerho Panamassa, jonka sen omistaja antoi ystävällisesti käyttöömme.

Myöhemmin työstäessäni megalomaanista suunnitelmaani maisterin opinnäytetyöstä, jonka oli tarkoitus olla naissankaruutta käsittelevä teatteriesitys, sairastuin vaikeaan masennukseen. Romahduksen jälkeen päädyin luopumaan teatteriesityksestä, vaikka työryhmä olikin jo kasassa. Valmistumisen kannalta ajattelin hieman ”madaltaa rimaa” ja ehdotin syksyllä 2018 Ilonalle, että jatkaisimme Keravalla aloittamiamme kuvauksia ja tekisimme opinnäytteen yhdessä vähentääksemme molempien valmistumiseen liittyvää henkistä kuormaa. Kuten meidän kaikille yhteistyöprojekteille on tähän mennessä käynyt, teos laajeni mittavaksi ja taiteellisesti kunnianhimoiseksi spektakkeliksi.

OHJAUS

Phantasmagorian tuotannollisessa osassa panoksemme jakautui Ilonan kanssa ja limittyi kuin itsensä. Minä kannoin päävastuun sen materiaalisista elementeistä: vaatetuksesta, lavastuksesta ja maskeerauksesta. Kuvauskohteiden ja näyttelijöiden valinnasta neuvottelimme tarjoamieni vaihtoehtojen pohjalta yhdessä. Suurin osa materiaalista on kuvattu lapsuuteni mummolassa, joka on nykyään setäni ja isäni yhteisomistuksessa. Vietimme kohteessa yhden pääsiäisviikonlopun yhdessä työryhmän kanssa. Kuvauspäivät olivat pitkiä ja sekä näyttelijöille että meille fyysisesti ja henkisesti raskaita. Ihana ja ammattitaitoinen työryhmämme jaksoi silti pitää yllä hyvää meininkiä.

Pidin väli vuoden ensimmäisen maisteriopintovuoden jälkeen opiskellakseni teatteriohjausta Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun avoimessa yliopistossa. Tuon vuoden aikana kartutin myös ohjauskokemustani useammassa produktiossa, jotka kaikki yhdistivät muotia, esitystaidetta ja liikkuva kuvaa. Lisäksi kävin muutamia lavastuksen ja näyttelijäntöön kursseja. Ohjaaminen tuntui luonteelta taiteen tekemisen muodolta. Phantasmagorian tekemisessä opin lisää erityisesti näyttelijäntöön ohjauksesta ja kameran ja kuvaajan huomioonottamista kuvaustilanteissa.





Toimimme Phantasmagoriassa epähierarkisesti yhdessä ohjaajina ja taiteellisina johtajina. Tapamme työskennellä Ilonan kanssa on kuitenkin ollut alusta asti varsin orgaaninen ja nivoutui yhteen kudelmaksi, jossa toinen nappasi aina toisen ideasta kiinni ja jatkoi siitä, mihin toinen oli jäänyt. Opinnäytteen ja taiteellisen työskentelyn tekeminen on ollut huomattavasti mielekkäämpää ja antoisampaa yhdessä. Toisaalta meillä on molemmilla taipumus perfektionismiin, mikä on lisännyt työtaakkaa, mutta myös tukenut meitä työskentelemään vielä kovemmin paremman lopputuloksen saavuttamiseksi. Olemme oppineet toisiltamme valtavasti. Ilonan ammattiosaaminen erityisesti kameratyöskentelyssä ja editoinnissa on tehnyt minuun syvän vaikutuksen.

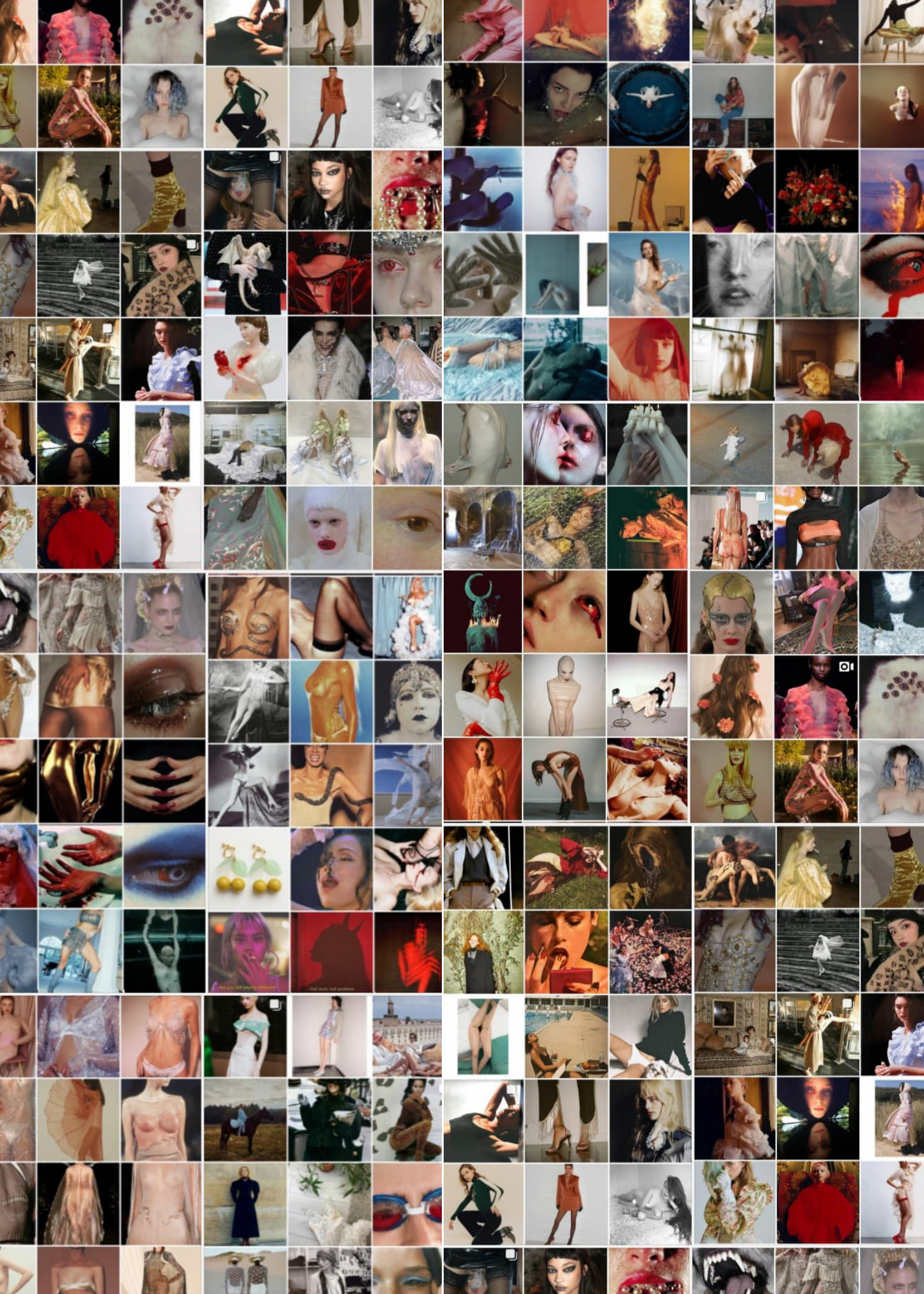
Improvisaatioon pohjautuva kuvaus- ja kerrontatapa on varmasti yksi raikkaan kuvastomme salaisuus, mutta se asetti myös suuria haasteita leikkausvaiheessa, jossa valtavasta materiaalmäärästä oli valikoitava käytettävät kohdat. Käsikirjoitusta teimme tavallaan suurelta osin myös jälkikäteen. Materiaalin jälkityöstö ja leikkaus oli valtaosin Ilonan vastuulla, näin ollen hänellä oli myös suurempi vastuu materiaalin kerronnallisuudesta. Itse tuin Ilonaa parhaani mukaan, kun mietimme yhdessä leikkaukseen ja erikoisefekteihin liittyviä ratkaisuja sekä installoinnin vaikutusta teoksen kokonaisdramaturgiaan, jotka Ilona sitten toteutti upeasti.

Prosessin aikana pyrimme tietoisesti kehittämään kommunikaatiotaitojamme suhteessa sekä toisiimme että muuhun työryhmään. Toisen kuuleminen tai vision ymmärtäminen kuvaustilanteessa tiukalla aikataululla oli haastavaa. Opimme myös, että vaikka makumme ja näkemyksemme osuivat useimmiten yksiin, emme voineet koskaan olettaa, että toinen ymmärsi ilman selittämistä, mikä toisen visio oli. Kuvauksia suunnitellessamme käytimme hyväksemme elokuvaesimerkkejä ja kuvia, piirsimme, kirjoitimme ja puhuimme. Yhdessä ohjatessa luottamus toisen näkemykseen ja ammattitaitoon oli ensiarvoisen tärkeää. Myös toisen non-verbaalien viestien lukeminen ja tarvittaessa tilan antaminen oli keskeistä improvisaatioon pohjautuvassa tavassamme tehdä ja heittäytyä. Kuvaustilanteiden ennen ja jälkeen kävimme yhdessä läpi edelliset otot ja seuraavan suunnitelmat. Opettelimme sanomaan ”En ymmärrä, mitä tarkoitat” ja ennakoimaan parhaamme mukaan toisen toimintaa kameran käydessä. Lisäksi pyrimme kuuntelemaan muulta työryhmältä tullutta palautetta ja kehittymään kaikessa parhaamme mukaan. Ennen kaikkea Phantasmagoria oli oppimiskokemus – tila kasvaa ihmisinä ja taiteilijoina.

Suurimmat haasteet olivat varmasti työskentelyn tuotannollisessa osuudessa. Meistä kumpikaan ei ole erityisen hyvä organisoinnissa ja meille oli vaikeaa hahmottaa aikaan ja resursseihin liittyviä realiteetteja. Tuottajasta olisi ollut valtava apu, jolloin olisimme voineet keskittyä täysin taiteelliseen prosessiin. Toisaalta isosti ja kunnianhimoisesti ajattelemisesta on ollut paljon iloa ja työskentely on ollut innostavaa. Vaikka opinnäytteen päätehtävä on esitellä jo oppimaamme, esittelee se tässä tapauksessa ehkä vieläkin enemmän sitä, mitä olemme opinnäytetyötä tehdessä oppineet. Ehkä tärkein ViCCA-koulutusohjelmassa omaksumamme taito on usko itseen ja luottamus omaan taiteelliseen näkemykseen. Konkreettiset tekniset taidot, joista Phantasmagoria on myös näyte, olemme opiskelleet itsenäisesti tai jo aiemmassa elämässämme mahdollistaaksemme taiteellisen näkemyksemme toteutumisen.

MUODISTA

Olen suorittanut taiteen kandidaatin tutkinnon Aalto -yliopiston muodin koulutusohjelmassa vuosina 2010-2015. Vaikka tein jo opintojeni aikana päätöksen luopua vaatesuunnittelijan



ammattista ja suunnata kohti muita taiteen aloja, on muodin estetiikka ja visuaalinen kieli edelleen hyvin keskeisessä osassa kaikkea taiteellista tekemistäni. Muotiopintojeni aikana yksi keskeisimmistä inspiraation lähteistäni koostui elokuvien visuaalisesta maailmasta, joka kumpusi kuvataiteen ja historian ilmiöistä. Yksi keskeisimmistä syistä vaihtaa alaa, tai ainakin painopistettä, oli se, että koin muodin kaupallisuuden eettisesti ongelmalliseksi ja luovuutta rajoittavaksi. Toisaalta koin tarvetta laajentaa repertuaariaani kattamaan monipuolisia kiinnostuksenkohteitani. Valitsin nykytaiteen, sillä siinä taiteilija voi perehtyä mihin tahansa osa-alueeseen tai ilmiöön mielensä mukaan ja olla rajoittamatta itseään minkään yhden metodin tai median piiriin. Phantasmagoriassa olen saanut käyttää ja kehittää osaamista laaja-alaisesti niin ohjauksen, tuotannon, taiteellisen suunnittelun ja teoreettisten käsitteiden muodossa rajoittamatta itseäni.

Minua on aina kiehtonut kokonaisvaltaisen estetiikan toteuttaminen taideteoksen jokaisella osa-alueella. Elokuvan, teatterin ja nykytaiteen kentällä esteettinen kunnianhimo ja erityisesti puvustukseen liittyvät valinnat tuntuvat usein laahaavan jäljessä muodin kontekstista katsoen. Tavoitteenani on aina luoda mahdollisimman pitkälle vietyä ajattelua kaikissa estetiikkaan liittyvissä osa-alueissa. Huippumuodille on tyypillistä tehdä asioita isosti, mutta ei mitään turhaa. Samoin taustatyöskentely ja tutkimus kuuluvat vahvasti suunnitteluopintoihin. Laatu ja viimeiseen asti hiottu ilme on ollut perusedellytyksenä kaikkeen, mitä muodin koulutusohjelmassa tehdään. Puolivillaista ei hyväksytä. Suunnittelijan tai tässä tapauksessa puvustajan on oltava syvällisesti tietoinen käyttämiensä viitteiden taustoista ja historiasta.

Italialainen camp- kauhu ja muoti ovat alusta lähtien olleet erottamattomia ja nivoutuneet vahvasti yhteen. Meitä molempia kiinnostivat erityisesti visuaalisella puolella tarkkaan rakennetut kuvat ja maailmat, joissa mauttomuus ja kotikutoisuus yhdistyvät toisaalta näyttävään ja poikkeukselliseen runsauteen ja laatuun. Kaikki kuvaukset toteutettiin oikeissa lokaatioissa, joita kohteesta riippuen muokkasimme tarpeisiimme sopivaksi. Paikkasidonnaisuus oli työmme kannalta keskeisessä asemassa. Jokaiselle lokaatiolle ominaiset piirteet ja olosuhteet innoittivat meitä osaltaan myös kameratyöskentelyn ja kohtauksen toimintojen osalta.

Jokainen kuvissa näkyvä elementti on tarkoin ja huolella valittu, eikä kuvissa ole mitään, mitkä ei ole niihin tietoisesti valittu. Tämä on filosofiani yleisestikin teatteritaiteen ja elokuvalavastuksen ja puvustuksen saralla. Kaiken pohjalla on riisuttu minimalistinen runko. Siihen valitaan tiettyjä tarkoin valikoituja ja harkittuja elementtejä, jotka tehdään mahdollisimman isosti ja näyttävästi. Antiikkia ja kitschiä yhdistelemällä ajankohtaiseen tyyliin syntyy usein raikkaampia kokonaisuuksia kuin kokonaan alusta asti johonkin tiettyyn aikaan tai paikkaan sidoksissa olevista esteettisistä elementeistä.

MIKSI MUOTI?

Muoti on kiehtonut minua jo lapsesta asti. Olen viimeisen kymmenen vuoden ajan pyrkinyt ymmärtämään sitä, miten muoti ilmiönä toimii ja miksi se jatkuvasti kiehtoo. Muoti on minulle itseilmaisun keino ja taiteen ala, visuaalinen kieli, jonka tunnen ja osaan parhaiten. Erityisesti olen rakastanut taiteellisia muotikuvasarjoja, editorialeja, joiden lehtien sivuille jäähmettävät hetket ovat, kuin toisesta maailmasta. Muodissa kiteytyy jokin sanoin kuvailematon. Muoti on paljon enemmän kuin vaatteet tai tyyli. Muoti heijastelee aikansa ihanteita ja kulttuurisia ilmiöitä. Muoti on yhtä aikaa läsnä menneessä ja tulevassa, mutta pakenee nykyhetkeä. Toisaalta muoti on utopiaa, alati



pakenevaa fantasiaa. Opinnot muodin koulutusohjelmassa ovat antaneet minulle vahvan esteettisen pohjan ymmärtää tyyliä, makua ja mittasuhteita. Muoti, elokuva ja kuvataide ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään.

Taustani muodin parissa on vaikuttanut siihen, että suhtaudun myös vaatteisiin omina teoksinaan tai teoskokonaisuuksinaan. Koen, että puvustuksen ainoa tehtävä ei ole tukea hahmonsa roolia ja edistää sitä kautta kerrontaa, vaan sillä on itsearvoinen rooli osana ilmaisua. Teoksemme yhtenä keskeisenä lähtökohtana on kerronnan kerroksellisuus. Tämä näkyy valinnassamme tuottaa monikanavainen löyhästi kerronnallinen kokonaisuus, jossa teoksen osat ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Todellisuus on kerroksellinen, samoin ihmisen identiteetti ja alitajunta. Kannamme joka hetki mukamme menneisyyttämme, valintojamme, niitä mahdollisia hypoteettisia todellisuuksia, menneisyyksiä ja tulevaisuuksia, jotka olisivat nyt totta, mikäli olisimme valinneet toisin.

VAATTEET OSANA KUVALLISTA KERRONTAA: ”RESEARCH”

Lähestyin Phantasmagorian visuaalisen maailman luomista kokonaisvaltaisesta näkökulmasta, jossa yksikään sen esteettisistä elementeistä ei olisi toiselleen alisteinen. Halusimme luoda oman kuvakielemme ja maailman, joka kuvastaa fantasiaa ja jonkinlaista unimaailmaa. Inspiraation lähteenä käytin vanhoja muotilehtiäni, joita olen kerännyt 14-vuotiaasta lähtien. Palasin lempielokuvieni pariin ja tutkin Dario Argenton visuaalista kieltä lavastuksen, puvustuksen, meikin ja valaistuksen näkökulmasta. Halusin tuoda mukaan näitä elementtejä kuitenkin kopiomatta suoraan. Käytin myös hyväkseni sosiaalista mediaa, jossa seuran jatkuvasti alan tekijöitä. Instagram- ja Pinterest-sovellukset ovat olleet keskeisessä osassa suunnitellakseni Phantasmagorian maailmaa.

Käytin visuaalisessa taustatyössä muodin koulutusohjelmassa oppimaani metodia, jota kutsuttiin ”researchiksi”, tutkimukseksi. Muodin research eroaa kuitenkin sanan akateemisesta merkityksestä. Muotitalojen suunnittelijat käyttävät visuaalista taustatutkimusta hyväkseen luomisprosessissaan. Se kattaa usein satoja, ellei tuhansia kuvia malliston taustalla olevista aiheista. Siihen kerätään yksityiskohtia leikkauksista ja materiaaleista, silhueteista, väreistä, malliston temaattisista aiheista, jotka voivat olla mitä hyvänsä muotiin suoraan liittymättömiä ilmiöitä. Oma researchinsa on malliston tunnelmalle, neuleille, kuoseille ja stailaukselle. Usein researchiin lisätään myös luonnoksia ja kuvia muotoilukokeiluista. Tyypillisesti näistä kootaan leikekirjanen, joka toimii portfolion tärkeänä osana esimerkiksi töitä haettaessa. Monissa tapauksissa visuaalisen taustatutkimuksen ja konseptuaalisen ajattelun taustoitusta ja niiden esittäminen kiinnostavasti on lopullista opinnäytemallistoakin ratkaisevammassa asemassa nuorten suunnittelijoiden hakiessa töitä suurista muotitaloista. En koonnut Phantasmagorian visuaalisista vaikuttimista kirjaa, mutta tuhansia kuvia, elokuva-stillejä ja luonnoksia kylläkin. Taiteilijana kerään jatkuvasti kuva-aineistoa tulevia ja vaiheilla olevia projekteja varten.

Olen käyttänyt inspiraatio- ja referenssikuvina pitkälti muotikuvia ja elokuva-stillejä. Osa asukokonaisuuksista valikoitui puhtaasti sen mukaan, keneltä onnistuimme saamaan vaatteita lainaksi, sillä budjettia puvustukseen ei juuri ollut. Suurin osa vaatteista on ystäväni aiemmista mallistoista. Käytin muodin laitoksen suhteitani ja olin yhteydessä suunnittelijoihin, joiden töistä olin kiinnostunut. Kävin läpi Aallon kevätnäytöksiä ja valikoin estetiikkaamme sopivia vaatteita. Korkealaatuisesti ja innovatiivisesti toteutetut yksittäiskappaleet, joita teoksessamme näkyy, toimivat

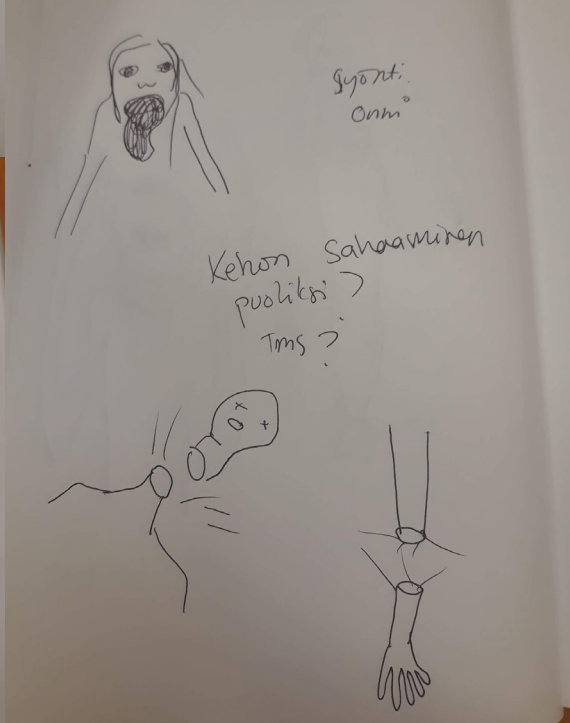
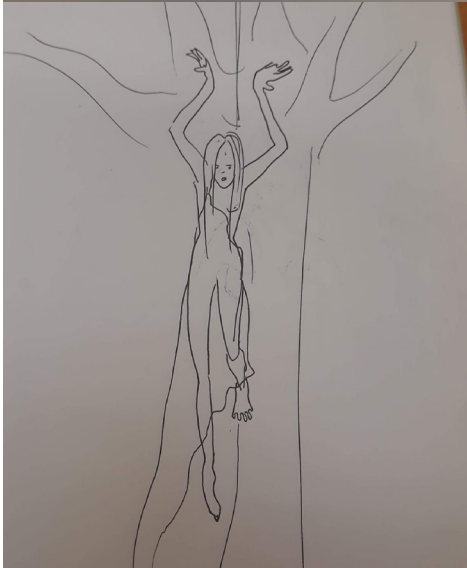
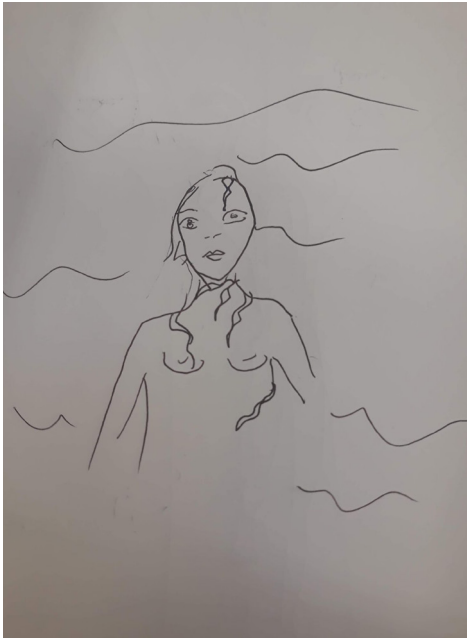
erittäin keskeisenä elementtinä luomassa esteettistä maailmaamme ja tuovat kuviin korkeamman budjetin tuntua. Samalla ne rikastuttavat visuaalista kerrontaa ja tukevat Helenin ja Martin esittämien hahmojen syvyyttä.

Valmistin kuvauksia varten yhden vaateen, sillä halusin tuoda myös sitä kautta esiin osaamistani ja taustaani muodin saralla. Tarvitsimme sotkuisempiin kohtauksiin asun, jonka voisi tuhota, mutta joka ei kuitenkaan poikkeaisi liikaa muusta estetiikasta. Valmistin mekon muotoilemalla sen nukan päällä Helenin mittojen mukaan. Materiaaleina käytin ostamiani silkkejä ja kirpputoreilta haalimieni valmisvaatteiden osia. Tein muutamia luonnoksia etukäteen ja suunnittelin muotoillesani ja ommellessani. Pyrkimyksenäni oli luoda italialaisesta muodista inspiroitunut mekko, joka istuisi kauniisti, näyttäisi herkältä, mutta siinä olisi näyttelijän helppo liikkua.

Lisäksi ostimme kirpputorilta muutaman asukokonaisuuden molemmille näyttelijöille verisiä ja märkiä kohtauksia varten. Vaikka osa vaatteista oli valmisvaatteita, pyrin silti stailaamaan asukokonaisuudet siten, että ne olisivat linjassa kokonaisilmeen kanssa. Kavensin ja yhdistelin vaatteita näyttelijöiden mittojen mukaan. Yhden käytettynä ostetun yöpaidan värjäsin teellä beigeiksi, jotta se sopisi muihin väreihin. Sopiva väri syntyi mustan teen ja ruusunmarjateen yhdistelmästä. Tuosta silkkimekosta tuli teoksen käytetyin asu, joka päättyi repaleisena ja siirapin, mullan ja tekoveren peitossa viimeisten kuvausten jälkeen roskiin. Käytin myös jonkin verran näyttelijöiden omia vaatteita ja stailausta varten muokkasin lennosta myös omia vaatteitani tarpeen mukaan.

Muotiopiskelijoiden käsin itse valmistamat näyttöskappaleet ovat osa heidän opinnäytetyötään. Vaatteet ovat yksittäiskappaleita, eikä niitä ole tarkoitettu käyttövaatteiksi. Sen vuoksi niitä ei voi esimerkiksi pestä. Osa vaatteista on valmistettu erittäin herkistä materiaaleista. Jouduimme luopumaan parista valitsemastani asukokonaisuudesta, sillä emme uskaltaneetkaan viedä niitä ulkona sijaitsevaan kuvauslokaatioon materiaalin haurauden vuoksi. Koska Helen on noin kymmenen senttiä lyhyempi kuin näyttösten mallit, joiden mittojen mukaan asut on alun perin valmistettu, jouduin pariin otteeseen tekemään stailauksellisia kompromisseja lahkeita neulattessani estääkseni niiden likaantumisen ja rikkoutumisen.

Omat haasteensa puvustukseen toivat myös stuntikohtaukset, joita teokseemme tuli monia. Useassa kohtauksessa käsiteltiin nesteitä. Haasteellisia olivat esimerkiksi verikohtaukset, sillä oli mahdollista tehdä ainoastaan yksi otto, eikä vaatteita voinut sen jälkeen käyttää. Teoksellamme ei ole tiukkaa kronologista juonta, joten puvustukseen ja meikkiin liittyvästä jatkuvuudesta ei kuitenkaan tarvinnut erityisesti huolehtia, mikä helpotti suuresti kuvauksia. Kuvauksissa Helen muun muassa ui pienessä kahluualtaassa, jonka lavastimme lammeksi. Viimeiset kuvaukset pidimme Lapinlahden entisen mielisairaalan puistikossa ja Hietaniemen vanhan hautausmaan viereisellä kasvialustalla. Näissä kuvauksissa Helen ryömi puutarhapalstojen välissä siirapista ja kiisselimäisestä tekoverestä tahmaisena. Haastavin kohta asun kannalta oli kuitenkin näyttelijän nostaminen valjailla puuhun viiden metrin korkeuteen lentokohtausta varten. Eksimme ajatuksen lentokohtauksesta vasta kuvauspaikalla, joten jouduin lennosta muokkaamaan asua siten, etteivät kiipeilyvaljaat näkyisi, mutta asu näyttäisi kuitenkin luontevalta näyttelijän päällä. Kohtaus oli muutenkin haastava, sillä Helen kärsii korkeidenpaikkojen kammosta ja kuvaukset tapahtuivat hallaisena yönä. Tämän vuoksi meidän oli mahdollista tehdä vain yksi otto. Sankarittaremmen turvallisen lentämisen mahdollisti kuskinamme ja saunanlämmittäjänämme toiminut ystäväni Aaron Burrige, joka on ammatiltaan arboristi.



MEIKKI JA HIUKSET

Meikkasin itse kaikki lookit, erityisefektit mukaan lukien. Meikkaaminen on ollut minulle pitkään rakas harrastus. Se liittyy vahvasti niin muotiin kuin elokuva- ja teatteritaiteeseen. Tuntuu ristiriitaiselta kirjoittaa akateemisessa opinnäytteessä meikeistä. Tämä juontaa todennäköisesti niihin moniin vähätteleviin konnotaatioihin, joita ehostautumiseen, naiseuteen ja tyttöyteen liittyy. Meikkaamista tai meikeistä puhumista ei pidetä älyllisenä. Meikkaaminen on jotain sellaista, jota pinnalliset, kevytkenkäiset ja tyhjapäiset naiset tekevät. Hyvä feministi ei meikkaa, tai ainakaan tunnusta rakastavansa meikkaamista. Minulle meikkaaminen on kuitenkin ollut lapsesta asti rakas harrastus. Sillä oli keskeinen osa ystäviemme kanssa leikkeihin uppouduttaessa. Meikki oli jo silloin tärkeä osa kuvitteellisten henkilöhahmojen rakentamista. Phantasmagoriassa olen suhtautunut meikkiin dramaturgian näkökulmasta. Meikki on teoksessamme osa kuvaamiemme hahmojen olemusta, joka välillä viittaa kulttuurihistoriallisiin ennakkoluuloihin ja stereotypioihin ja välillä on osa värimaailmaa. Toisinaan meikki kertoo jostain jo tapahtuneesta tunnereaktiosta tai fyysisen koskemattomuuden loukkauksesta. Toisinaan se on voimauttava vahva sotamaalaus, joka antaa itsevarmuutta ja suojaa, välillä taas keino maastoutua sosiaalisessa viidakossa ja pysyä huomaamattomana.

Ammattimeikkaajan ja/tai kampaajan osallistuminen kuvauksiin olisi säästänyt minulta todella paljon aikaa, sillä teknisesti vaativien ja taiteellisten editorial-meikkien tekoon kului helposti tunti/näyttelijä. Lisäksi Helenillä on pitkä ja paksu tukka, jonka laittamiseen meni parhaimmillaan tunti. Tämä aika oli suurelta osin pois ajastani suunnitella seuraavaa kohtausta ja rakentaa lavasteita. Koin että se vaikutti ohjaukseni tasoon, sekä aiheutti hämmentäviä tilanteita, viivästyneitä aikatauluja ja väärinymmärryksiä Ilonan kanssa. Onnistuin kuitenkin käyttämään ajan hyväksi näyttelijän ohjauksessa ja näyttelijän henkisellä valmistelemisella henkisesti ja fyysisesti haastaviin ottoihin.

Phantasmagorian kuvauksissa halusin myös kokeilla erilaisen erikoisefektien käyttöä maskeerauksessa. Muodin kandidaatin opinnäytteessä valmistin nestemmäisestä lateksista veistoksia käyttäen omaa kehoani muottina. Tässä projektissa halusin viedä tekniikkaa pidemmälle ja valmistin veristä kannibalismikohtausta varten sisäelimiä lateksista, jotka maalasini akryylimaalilla. Valmistin myös kipsistä ja lateksista tekoraajan, joka meidän oli tarkoitus sahata moottorisahalla poikki, ikävä kyllä se jouduttiin jättämään pois aikataulullisista syistä. Muita maskeeraukseen liittyviä erikoiseffektejä olivat myös Matin käyttämät piilolinssit, itse valmistettu tekoveri ja puutarhakohtauksessa siirapista ja tekoverestä valmistettu lima.

Angel, Arja & Larjanko, Leena (1983). Suuri suomalainen unikirja. Helsinki: Tammi.

Alas, Mert & Piggott (2010), What Lies Beneath, Love s/s 2011. <https://www.artpartner.com/artists/film-print/mert-alas-marcus-piggott/archive/story/love-magazine-what-lies-beneath>.

Argento, Dario (1980). Inferno [elokuva]. Italia: Produzioni Intersound.

Buttgereit, Jörg (1987) Necromantik. Yhdysvallat: Leisure Time Features

De Lauretis, Teresa (2004). Itsepäinen vietti. Tampere: Vas-tapaino.

De Palma, Brian (1974). Phantom of the Paradise – aave-musa (Alkuperäinen nimi: Phantom of the Paradise) [elokuva]. Yhdysvallat: Harbor Productions.

Greenaway, Peter (1988). Kohtalokkaat numerot (Alkuperäinen nimi: Drowning by Numbers) [elokuva]. Iso-Britannia, Alankomaat: Film Four International.

Greenaway, Peter (1989). Kokki, varas, vaimo ja rakastaja (Alkuperäinen nimi The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover) [elokuva]. Alankomaat/Iso-Britannia/Ranska: Allarts.

Greenaway, Peter (1990). Kokki, varas, vaimo ja rakastaja. Helsinki: LIKE.

Greenaway, Peter (2015). Eisenstein in Guanajuato [elokuva]. Alankomaat/Belgia/Suomi/Meksiko/Ranska: Submarine.

Huhtamo, Erkki (1997). Elävän kuvan arkeologiaa. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Keesey, Douglas (2006). The Films of Peter Greenaway: Sex, Death and Provocation. Lontoo: McFarland & Company, Inc.

Lynch, David (2001). Mulholland Drive [elokuva]. Ranska, Yhdysvallat: Les Films Alain Sarde.

Ôbayashi, Nobuhiko (1977). Hausu [elokuva]. Japani: PSC.

Park, Chan-wook (2016). The Handmaiden (Alkuperäinen nimi: Ah-ga-ssi) [elokuva]. Etelä-Korea: Moho Film.

Rollin, Jean (1971) Requiem for a Vampire (Ranska: Requiem pour un Vampire). Ranska: Les films ABC.

Sontag, Susan (1964). Notes on "Camp". New York: Partisan Review.

Steinberg, Ronin (2019). The Afterlives of the Terror: Facing the Legacies of Mass Violence in Postrevolutionary France. Ithaca: Cornell University Press.

Verhoeven, Paul (1992). Basic Instinct [elokuva]. Yhdysvallat: TriStar Pictures

Zulawski, Andrzej (1981). Possession [elokuva]. Ranska, Länsi-Saksa: Gaumont.



2

TEOREETTINEN VIITEKEHYS

FEMINISTINEN KATSE ENNEN JA NYT

Ilona Lehtonen

Elokuvateoreetikko Laura Mulvey lanseerasi käsitteen “*male gaze*”, ’miehinen katse’, vuonna 1975 ilmestyneessä esseekokoelmassaan *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Samoihin aikoihin feminismin toinen aalto muovasi kulttuurimaisemaa uudelleen. Yhdysvalloissa 1960-luvulla syntyneeseen ja aina 1990-luvulle jatkuneeseen liikkeeseen liitetään yleensä kulttuurifeminismi, marxilainen feminismi ja radikaalifeminismi (von Bonsdorff, P. & Seppä, A. 2002, 13). Toisen aallon keskeisiä teemoja olivat vallan jakautuminen sukupuolten välillä ja naisten kokemat yhteiskunnalliset ongelmat, joita tutkittiin naisten näkökulmasta. Suomessa naisnäkökulmaa alettiin tuomaan mukaan tutkimukseen 1980–1990-luvuilla. (Niemi, J. 2013, 38–41)

Feminismin toinen aalto oli kiinnostunut vastakohtaparien (mies/nainen) sekä naiseuden ja naisellisuuden analyysistä. Kulttuuri- ja radikaalifeministit kokivat kaksijakoisen sukupuolijärjestelmän tuottavan epätasa-arvoa ja syrjintää. Luce Irigaray ja Hélène Cixous puhuivat naisellisen kielen luomisen tärkeydestä keinona vapautua patriarkalisista hierarkioista ja valtarakenteista. Marxilaiset teoriat puolestaan nostivat esiin luokkaerot, taiteen tuotannon ja tietoon liittyvän valtapolitiikan. Alettiin kiinnittää huomiota naisten ja miesten rooleihin suhteessa taiteelliseen tuotantoon sekä taiteen merkitystä sukupuolten välisissä suhteissa. Kenen eduksi taidetta tuotetaan, miten ideologiat ja valta määrittävät representaatioita ja kuinka taide itse toimii tuottavana ideologiana. Psykoanalyttinen ajattelu nousi keskeiseksi vaikuttajaksi ja loi strukturalismin ohella pohjaa katseen teorialle. (von Bonsdorff, P. & Seppä, A. 2002, 13–14) Taiteessa “*female gaze*”, ’naisinen katse’, eli naiskehon kuvaaminen naisten silmin, alkoi haastaa miehistä katsetta.

Postfeminismi eli kolmas aalto edustaa yhden kiinteän suuntauksen sijaan ennemminkin useita feminismejä. Postfeministiset teoriat tutkivat erilaisia michiä, naisia, sukupuolia, suuntautumisia ja näiden identiteettien rakenteellista luonnetta. (Niemi, J. 2013, 38–41) Dikotomisat vastakkainasettelut — kuten järki/tunne, musta/valkoinen, nainen/mies — alettiin nähdä vallan diskursseina. Koska dikotomiat rakentuvat ajatukselle täydellisistä vastakohtista, toinen väistämättä dominoi toista (Prokhovnik, R. 1999, 1–2). Susan J. Hekman esittää, että feministit eivät

onnistu asettamaan naista miehen yläpuolelle, sillä he eivät ole hyökänneet sitä dikotomiaa vastaan, joka määrittää naisen heikommaksi (Hekman, S. 1990, 6).

Vuoden 2012 tienoilta alkanutta feminismin neljättä aaltoa voisi verrata feminismin teknologiseen vallankumoukseen. Siihen liitetään olennaisesti sosiaalisen median hyödyntäminen naisten voimaantumisen ja vallan uudelleenjaon välineenä. Neljännelle aallolle keskeistä on onlinefeminismi, raiskauskulttuurin (rape culture) purkaminen, huumori, yhdenvertaisuus ja intersektionaalisuus. (Chamberlain, P. 2017, 2–3) Neljännen aallon esiin nostamia erityisongelmia ovat naisten kokemaa seksuaalinen häirintä kaduilla ja työpaikoilla sekä sukupuolittunut väkivalta. Neljännen aallon feministit pyrkivät rikkomaan hiljaisuuden ja vähättelyn kulttuurin, joka on leimallista epätasa-arvoistaville valtarakenteille. Erityisesti #MeToo-liike on nostanut esiin naisiin kohdistuvan systemaattisen häirinnän ja aiheuttanut lukuisia skandaaleja julkisissa asemissa olevien miesten joutuessa syytetyksi häirinnästä. Huomattavimmin liike on kohahduttanut miesvaltaista elokuva-alaa ja sen alistavia rakenteita. Muita digiajan ilmiöitä ovat esimerkiksi Beyoncé-feminismi, Free the Nipple, kainalokarvat, lutkamarssit ja kehopositiivisuus.

Naiseus, feminismi ja naiset tekijöinä ovat nouseva trendi. Anna Erikssonin vuonna 2018 ilmestynyt kokeellinen *M* keräsi laajalti huomiota. Seksuaalisuutta ja väkivaltaa kaihtamaton elokuva esittää erilaisia kuvaelmia naiseudesta Marilyn Monroen kulttihahmon kautta. Anna Paavilaisen ohjaama, yhdessä näyttelijä Laura Birnin kanssa käsikirjoittama lyhytelokuva *Kaksi ruumista rannalla* (2019) nostaa esiin yleisimpiä naisroolituksiin kätkeytyviä ongelmakohtia: ”Missä kaikki vanhemmat naiset on?”, ”Miksei mulle ikinä anneta asetta?”, ”Miksei kukaan oo ikinä mun puolella?”. Komedia käsittelee naisen roolia paitsi elokuvissa myös yhteiskunnan jäsenenä. Hannaleena Hau-run romanttinen komedia *Lauri Mäntyvaaran tuuheet ripset* (2017) sukeltaa kahden kapinoivan teinitytön elämään. Myös Zaida Bergrothin *Miami*-rikosdraamaa (2017) tehdessä naisihmisyys on ollut keskeinen arvo. Elokuvan tiedotteessa halutaan nostaa esiin naiset tuotannon takana: ”Erilaiset naiset toimivat ja tekevät. Naiset ovat päärooleissa, ohjaajana, pääsuunnittelijoina ja työryhmässä.” (Huhtala, J. 2017) Suomalaisista tekijöistä näkyvimmin feminististä elokuvaa edustaa tällä hetkellä yksinomaan naisista koostuva tuotantoyhtiö Tuffi Films ja sen monet elokuvat: *Hölmö nuori sydän* (2019, ohj. Selma Vilhunen), *Ei koskaan enää* (2018, ohj. Aino Suni) sekä erityisesti *Yksittäistapaus*-lyhytelokuvasarjan elokuvista koottu *Tottumiskysymys* (2019, ohj. Reetta Aalto ym.), joka kuvittaa naisiin kohdistuvaa näkymätöntä syrjintää ja vallankäyttöä arkisten tilanteiden kautta.

Yle Teeman maaliskuun 2020 teema oli Naisten maaliskuu. Kanava toi katsottavaksi yksinomaan naisten ohjaamia elokuvia ja nosti naistekijyyden suurieleisesti esiin. Lisäksi näytettiin *Women Make Film – uusi matka elokuvaan* -dokumenttisarja, joka sukeltaa naisohjaajien elokuviin. Sarja nostaa esiin suomalaisista tekijöistä kansainvälisestikin menestyneen Pirjo Honkasalon ja hänen elokuvansa *Betoniyö* (2013) ja *Melancholian 3 huonetta* (2004). Women Make Filmin ensimmäisessä osassa Tilda Swintonin kertojaääni kertoo sarjan olevan eräänlainen elokuvakoulu, jossa kaikki opettajat ovat naisia. Women Make Film kysyy, miksi tavallisesti puhumme ja opimme vain miesohjaajien elokuvista.

Elokuva välineenä on luonteeltaan dokumentaarinen ja heijastaa siten aikaansa kenties selvemmin kuin mikään muu taiteen muoto. Uskon että elokuvien kautta on mahdollista lukea kunakin aikakautena vallinneita diskursseja. Tässä opinnäyteprosessissa olen ollut kiinnostunut erityisesti naisen kuvasta ja siitä miten taide asemoituu suhteessa yhteiskuntaan ja poliittiseen ilmapiiriin. Näitä kysymyksiä olen kysynyt katsomiltani elokuvilta ja välittänyt omaan taiteelliseen työhöni.

NAISEUS

Ilona Lehtonen

Phantasmagoria-teos koostuu monista rinnakkaisista tarinoista. Sama näyttelijä esittää useita eri rooleja. Olen ajatellut hahmojamme samanaikaisesti sukupuolettomina olentoina että kuitenkin naiseuden representaatioina. Kuvastoissa toistuu heijastavat elementit; peili, vesi, ikkuna. Tietyntyyppiseen ulkomuotoon, tietynlaiseen kehoon ja tietynlaiseen käytökseen peilautuu tahtomattammekin yhteiskunnan ja kulttuurin heijastumat. Yritykset löytää tie ulos johtavat umpikujaan ja eksyksiin. Hahmot eivät pääse pakoon itseään, naiseuttaan, seksuaalisuuttaan; odotuksia, traumoja ja toiveita.

Mutta mitä naiseudella tarkoitetaan? Selkeitä ja täysin yhdenmukaisia määritelmiä ei ole. Feministisessä tutkimuksessa on 1960-luvulta lähtien tavattu käyttää jakoa biologiseen sukupuoleen (*sex*) ja sosiaaliseen sukupuoleen (*gender*). Viime vuosikymmeninä naisten ruumiillisuus ja seksuaalisuus on haluttu ottaa huomioon suhteessa kulttuuriseen ja/tai yhteiskunnalliseen sukupuoleen. Englanninkielisessä tutkimuksessa esiintyy käsitteet ”*female*” (nainen/naispuolinen), ”*femaleness*” (naisuus) ja ”*femininity*” (naisellisuus, feminiinisyys). Naispuolisesta puhutaan biologisten tekijöiden yhteydessä, kun taas naisellisuus syntyy kulttuuristen ja yhteiskunnallisesti määrittyvien tunnusmerkkien kautta (Moi, T. 1999, 1, 17, 24–26). Naiseuden käsitteessä biologinen ja sosiaalinen puoli linkittyvät ja sekoittuvat toisiinsa. (Rantonen, E. 47)

Pohdin sekä Phantasmagoria-teoksessa että tässä tutkielmassa sukupuolen rakentumista kulttuurisena ja performatiivisena tuotteena. Samalla tarkastelen niitä odotuksia, joita naiskehollisuuteen liitetään. Tutkin niitä valta-asetelmia, jotka määrittävät ja lokeroivat naista ulkoapäin; rakenteita jotka pienentävät ihmisyyden kokemusta ja osallistuvat epätasa-arvon ylläpitämiseen. Esineellistämisen kulttuuri, kuukautiset, lisääntymiskykyiseen kehoon liitetyt odotukset, seksuaalinen ahdistelu, henkinen ja fyysinen väkivalta, vähättely, toiseuttaminen ja fetisointi ovat vain joitakin tässä tutkielmassa käsitellyistä aiheista. Vaikka olen selkeyden ja omakohtaisuuden vuoksi rajannut tutkimukseni naiskokemukseen ja naisen passivoimisen ongelmallisuuteen, koen vahvasti, että sukupuolittavat perinteet kaventavat myös miehistä subjektia ja vahingoittavat siten miehiäkin.

Käsittelemiemme teemojen herättämät tunteet ja pelot ovat vahvasti sidoksissa kokemuksellisuuteen. Traumaattisten ja alistavien tapahtumien toistuvuus ja jatkuva läsnäolo sakkaantuvat osaksi muistoja ja aiheuttavat kipua pitkin elämää. Tunteen vaikuttavuutta ja jokaiselle elämän osa-alueelle tunkevaa häpeän kokemusta on mahdotonta jäsentää ja selittää toiseutta kokemattomalle. Pahimmillaan koettu epäoikeudenmukaisuus sisäistetään ansaituksi rangaistukseksi omasta huonoudesta. Tuoreen maailmanlaajuisen tutkimuksen mukaan lähes kaikilla ihmisillä — naiset mukaan lukien — on naista alistavia ajatusmalleja. Miehiä pidetään muun muassa parempina johtajina ja valtaosa ajattelee, että miehillä tulisi olla etuoikeus opiskelu- ja työpaikkoihin. Tutkimukseen osallistuneista 28 prosenttia on myös sitä mieltä, että miehellä on oikeus pahoinpidellä vaimoaan. (Kokkonen, Y. 2020)

Kulttuurissamme naisuus itsessään on vähempiarvoisuuden indeksi, joka leimaa kantajansa synnynnäisesti vääranlaiseksi naiseuden kautta. Naisen epätasa-arvoisuus ja mitätöiminen lävistää lukuisia sosiaalisia, kulttuurisia ja henkilökohtaisia kerrostumia. Edwin Schur mainitsee näistä muiden muassa sosioekonomisen epätasa-arvon, uutisten ja populaarikulttuurin normalisoiman naisiin



kohdistetun väkivallan yleisyyden, alituisen seksuaalisen häirinnän — ja toisaalta yhdenentekevyyden henkilönä ja seksuaalisena toimijana toistuvan esineellistämisen seurauksena (Schur, E. 2007, 95). Nainen toiseutetaan ja sitä kautta syrjäytetään useilla elämän osa-alueilla. Naista ei havaita yksilönä vaan osana ”naistyyppiä”. Leimaamisprosessin kautta yhteisö saa naisen kokemaan synnynnäisen poikkeavuutensa vääränlaisuuden kokemuksena, josta syntyy lähtemätön osa hänen minuuttaan. Nainen ja naisellinen luetaan kulttuurisesti ”ei-mieheksi”. Miehen ja miehisen kohdalla havaintoa ei tapahdu, sillä ”mies on tunnusmerkitön normaalitapaus, nainen siitä poikkeava, leimallinen tapaus”. (Saarikoski, H. 2012, 27–28)

1960-luvun feministit alkoivat hiillostaa patriarkaattia, joka ulkopuolelta määritteli naiseuden olemuksen. Traditio ja freudilainen sivistyneisyys tuntui tarjoavan naisen elämän tärkeimmäksi tavoitteeksi oman feminiinisuuden toteuttamisen. Ajattelutapa on vahvasti juurtunut ja kapitalismin ruokkima, mistä syystä sitä on vaikea paeta. Betty Friedan kirjoittaa varsin eläydyttävästi naisten kokemasta määrittelemättömästä ahdistuksesta ja tyhjyyden tunteesta, joka aikanaan sai nimikkeen ”housewife syndrome”, ’kotivaimosyndrooma’ (Käännös omani.):

”Nainen saattoi toisinaan kertoa minulle tunteen käyvän niin voimakkaaksi, että hän juoksee ulos talosta ja kävelee pitkin katuja. Tai hän pysyy kotona ja itkee. Tai hänen lapsensa kertovat vitsin, jolle hän ei jaksa nauraa, koska ei kuule sitä.”

Naisille sopiviksi katsotut harrastukset, kuten puutarhanhoito, yhdistystoiminta tai elintarvikkeiden säilöminen, eivät tuoneet itsellisyys tunteita. Yhteiskunta ohitti ongelman perustelemalla, että kotivaimo oli itse asiassa onnekas ollessaan kotiaskareissa oma pomonsa. Haluaisiko hän todella miehen roolin? Toisaalta ei nähty myöskään vaihtoehtoja: tätä naiseus on. Todellinen ongelma oli naisten kadonnut identiteetti, omakuvan ja itsenäisyyden kokemus, mikä syntyi yrityksestä saavuttaa myyttinen naiseuden täyttymys. Naiset olivat yhä koulututtuneempia, mutta he olivat silti ensisijaisesti lastensa äitejä tai miestensä vaimoja eivätkä omia henkilöitä. Tämä turhautuminen ajoi myös seksuaaliseen aktiivisuuteen. Miehet menettivät halukkuutensa kokiessaan vaimonsa kyltymättöminä ja naiset kehittivät tukahdutetulle seksuaalisuudelle tyypillisiä neurooseja ja ahdistuneisuutta. (Friedan, B. 1963, 15–32)

Aikakausi tuotti sellaisia elokuvia kuin *Kissaihmiset* (1942, ohj. Jacques Tourneur), jonka psykoanalyttisiä konnotaatioita naisen tukahdutetusta seksuaalisuudesta lukuisat kriitikot ovat sittemmin tutkineet (ks. Berks, J. 1992, 26–33). Elokuvassa säädyttömät halut saavat irti päästessään raivokkaan pantterin muodon.

Lukijana, katsojana ja tekijänä nainen joutuu usein irrottamaan itsensä sukupuolestaan. ”Nainen” ja ”taiteilija” ovat molemmat tosia kuvauksia itsestäni, mutta kulkevat mukanani pääsääntöisesti toisistaan erillisinä. Taide ja kulttuuri ovat rakentuneet miehisen järjestyksen varaan, jota tarkastellessani asettaudun kehoni ulkopuolelle; ollakseni neutraali minun täytyy olla mies. Tilanteesta riippuen voin myös joko korostaa naiseuttani tai kätkeä sen — riippuen siitä kuka katsoo ja miten. Sosiaalinen sukupuoli muodostuu näin ollen liukuvaksi tai joksikin sellaiseksi, jonka määritelmää haluan paeta. Kenties juuri tämän nimettömän epämääräisyyden vuoksi aiheutta on syytä tarkastella lähemmin. Kenties juuri siksi se, että teen juuri naisena ja naisperspektiivistä, merkityksellistyy.

Michel Foucault pohtii alkuperää kielen ja kulttuurin ajallisena kerrostumisena. Ihminen on sidottu jo olemassa olevaan; instituutioihin, jotka ovat muotoutuneet jo ennen häntä ja jonka kielen ja tavat hän oppii. Tätä jo olemassa olevaa ihmisen joutuu reflektoidaan valmiiksi annetuilla työkaluilla. Alkuperäisyys näyttäytyy harhana, jota ei kuitenkaan pysty kiertämään:

”Alkuperäinen ihmisessä on se, mikä jäsentää hänet välittömästi osaksi jotain muuta kuin häntä itseään, tuo hänen kokemukseensa häntä vanhempia sisältöjä ja muotoja, joita hän ei hallitse, yhdistää hänet moninaisiin, ristikkäisiin ja usein toisiinsa palautumattomiin kronologioihin, sirottelee hänet ajan halki ja saa hänet loistamaan keskellä asioiden kestoa.”

Alkuperä on jotain, joka on olemassa ennen ihmistä, mutta joka muuttuu jatkuvasti. Ihminen on kuitenkin olemassa ilman alkuperää ja alkuperän rinnalla. Alkuperäisenä annettu on vain tapa jäsentää elämää historian jatkumossa. (Foucault, M. 2010a, 308–310) Judith Butlerin mukaan myös käsitys sukupuolen alkuperäisyydestä on tulosta normien ja käytäntöjen jatkuvasta toistosta. Hän katsoo sukupuolen rakentuvan performatiivisissa jäljittelyn prosesseissa. (Butler, J. 2006, 232–233)

Foucault esittää nykyisten sukupuolidiskurssien olevan 1700-luvulla syntyneen yhteiskunnan peruja. Sukupuolisesta ja seksuaalisesta subjektista alettiin tuottaa totuutta, joka palveli ajan valtakoneistoa. Näennäiseen tieteelliseen totuuteen pohjaavat sukupuoli ja seksuaalisuus kiinnitettiin samalla käsitykseen oikeasta ja väärästä. (Foucault, M. 2010b, 47–57) Teresa De Lauretis on kehittänyt termin sukupuoliteknologia kuvaamaan tällaista sukupuolen tuottamista ja tekemistä. De Lauretikselle sukupuoli on Foucault’n tapaan monenlaisten teknologioiden ja diskurssien tuote. Sukupuoli ei ole ruumiin tai ihmisyyden alkuperäinen ominaisuus vaan sitä tehdään jatkuvasti kulttuurisissa, institutionaalisissa ja arkisissa ilmauksissa. (de Lauretis, 2004, 37–38) *”Fakta luo fiktiota. Fiktio luo faktaa”*, kuten Laura Birnin raivokkaan feministinen hahmo toteaa lyhytelokuvassa *Kaksi ruumista rannalla* (2019, ohj. Anna Paavilainen).

Nykyfeminismissä naisellisen käsite on liukuva eikä sille ole yhtä ja selkeää merkitystä. Mieskin voi edustaa naisellista esimerkiksi taiteessaan. Vaikka käsitteet itsessään ovat joustavia, joutuvat naiset todellisuudessa useissa tilanteissa edustamaan pelkkää sukupuoltaan. Avoin sukupuolen määrittely ohittaa kysymyksen sukupuolesta valtasuhteena ja -rakenteena ja vie siten helposti terän

hegemonisen miehisen vallan kritiikiltä. Kun halutaan parantaa naisten asemaa ja osoittaa vallan epäsuhtaista jakautumista, ”ei yleensä ole strategisesti järkevintä painottaa naiseutta avoimena määreenä”. (Rantonen, E. 47) Yhteiskunta on tuottanut ja tuottaa edelleen juuri naiskehollisille erityisiä haasteita ja kipupisteitä, joita teoksemme ja tutkimuksemme pyrkii purkamaan. Sosiaalisenä kategoriana nainen on keinotekoinen rakennelma, mutta samalla strategisesti tarpeellinen emansipaation väline.

ABJEKTIO

Tia Hassinen

Barbara Creed on yksi tärkeimmistä feministisistä kauhuelokuvatutkijoista. Hänen teoksensa *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) on keskeisimpiä ja kokonaisvaltaisimpia teoksia feministisessä kauhuelokuvatutkimuksessa. Cloverin käsite *Monstrous-Feminine* (suom. Hirviömäinen/kauhistuttava feminiini) on myös yksi oleellisimmista käsitteistä Phantasmagorian ja tämän kirjallisen opinnäytteen taustalla. Feminististä kauhuelokuva-analyysiä on mahdotonta tehdä törmäämättä hänen ajatuksiinsa. Creedin tulkintojen taustalla vaikuttaa vahvasti Julia Kristevan abjekti-termi teoksesta.

Sana *abjection* tarkoittaa suomeksi käännettynä alennustilaa tai kurjuutta. Kristeva käyttää sitä kuvaamaan käsitystä itsestä ja itsen ulkopuolisesta. Keskeisimpänä esimerkkinä hän käyttää sitä hetkeä, jolloin henkilö tajuaa katsovansa kuolleen ihmisen ruumista, eikä voi sulkea tajunnastaan omaa väistämätöntä kuolemaansa (Kristeva, J. 1982, 3-4). Kristevan abjektio-käsitteeseen kuuluu myös käsityksen itsestä ja ulkopuolisesta sekoittuminen keskenään. Se, mikä on itsen ulkopuolista ja ihmiseen itseän kuulumatonta on ’toista’. Abjektio on ihmisen epäonnistunut yritys ymmärtää sitä, mikä on itseä ja mikä toista. Se on ihmisen olemassaolon ja olemattomuuden välinen tila: ristiriita, jonka ihminen kokee välähdyksenomaisesti tiedostaessaan katoavaisuutensa (Kristeva, J. 1982, 2).

Creedin mukaan abjektio on vahvasti nivoutuneena kauhuelokuvagenren olemuksen ytimeen. Tästä kertovat hänen mukaansa kauhuelokuvan teemalliset painotukset suhteessa ihmisyyteen, yli-luonnolliseen ja epäinhimilliseen. Kauhuelokuvassa paha on ’toinen’: itsen ulkopuolinen, vieras, pelottava, inhoa herättävä ja hirvittävä. Paha ulkoistetaan itsen ulkopuolelle, sillä psyyke ei kestä ajatusta oman itsen pahuudesta; Paha, pelottava ja hirveä on vieraassa ja ulkopuolisessa ja sen olemassaolo uhkaa itseä, minuutta ja ”meitä”. (Creed, B. 1993, 10–11) Kristevan *abjektio*-käsitettä on käytetty laajalti selittämään partiarkalaisia syrjiviä rakenteita ja toimintamalleja, kuten naisvihaa ja rasismia.

Ihmisen psyyke on tottunut tukeutumaan selkeään rajaan itsen ja ulkopuolisen, olemassaolon ja katoamisen välillä. *Abjekti* on noiden rajojen hämärtyminen, tai jokin, joka uhkaa niiden pysyvyyttä. Näin ollen abjektia on pyrittävä välttämään oman psyykkisen ja fyysisen eheyden ylläpitämiseksi. Kauhuelokuva genrenä pyrkii herättämään katsojassa kauhua ja inhoa hämärtämällä elämän ja kuoleman välistä rajaa. Kautta ihmiskunnan tarustojen on saduista ja myyteistä löydet-



tävissä kahtiajako, jonka hämärtäminen aiheuttaa massoissa edelleen pelkoa. Elävän ja kuolleen, ihmisen ja jumalan, pyhän ja syntisen, miehen ja naisen, ihmisen ja eläimen, hyvän ja pahan, tutun ja vieraan, sivistyneen ja villin, terveen ja sairaan, rationaalisen ja irrationaalisen, järjen ja tunteen, normaalin ja epänormaalin sekä neitsyen ja huoran mustavalkoinen vastakkainasettelu ja jyrkkä toisensa poissulkeva dualismi ovat keskeisenä osana länsimaista tapaa ymmärtää maailmaa ja olemassaoloa. (Creed, B. 1993, 8–9)

MONSTROUS-FEMININE

Tia Hassinen

Barbara Creed tutkii kauhun ja hirviömyömyyden sukupuolittunutta käsittelyä ja erityisesti naisroolituksia kauhuelokuvassa. *Monstrous-Feminine*-käsite perustuu hänen tulkinnalleen, jonka mukaan kauhuelokuva kohtelee naista ensisijaisesti oletettuna uhrina. Toinen keskeisistä huomioista on, että myös miespuoliset pahikset tai hirviöt kuvataan usein jonkin ominaisuuden puutteen tai heikkouden kautta toiseutetusta näkökulmasta, joten ne ovat sen vuoksi feminiinisiä. Naisen hirviömyömyys on vahvasti esillä Sigmund Freudin teoriassa naisesta puutteellisena ihmisenä, peniksen puuttumisen vuoksi. Useimmiten kauhuelokuvan pahat ja sadistiset miehet kuvataan toiseuttamisen kautta. Kauhuelokuvan pahis on usein mielenvikainen, homoseksuaali, vammainen, ulkomaalainen, perverssi, osittain eläin tai jokin epäluonnollinen hahmo. Usein pahan murhaajan taustasta ilmenee elokuvan juonen aikana ongelmallinen äitisuhde tai jokin muu feminiininen voima, joka on ajanut miehet väkivaltaisiin tekoihin erityisesti naisia kohtaan. (Creed, B. 1993, 25-26)

Silloin, kun nainen esitetään kauhuelokuvassa pahana, se tehdään lisääntymiseen liittyvien elinten tai kehollisten toimintojen kautta. Toinen mahdollinen feminiininen pahan alkulähde ja

syy on narratiiveissa usein matriarkkaalista alkuperää, kuten esimerkiksi noituus. Tämä feminiininen hirviömyömyys (*Monstreous-Feminine*), on osa hirviön konstruktiota ja käsitettä. Näin ollen hirviömyömyys on feminiinistä alkuperää. Myös miespuoliset kauhuelokuvan “hirviöt” ovat hirviömyömyä feminiinisten ominaisuuksiensa vuoksi. Kauhuelokuvan hiirviö kauhistuttaa katsojaa seksuaalisuutensa kautta, sillä nainen on rakennettu olemaan joko neitsyt tai huora. Kauhuelokuvan hirviömyömyys ja niiden feminiiniset ominaisuudet sekä naisiin kohdistuvat eksplisiittiset väkivalanteot pohjautuvat miehiseen naisen pelkoon. Miehen kokema pelko naista kohtaan perustuu freudilaiseen kastaatiopelkoon ja niin kutsuttuun vagina dentata-käsitteeseen naisen sukupuolielimistä kastroivana hampaallisena hirviönä (Creed, B. 1993, 105). Kauhuelokuvissa on nähtävissä useita eri feminiinisen hirviömyömyyden arkkityyppejä, jotka kaikki liittyvät naisen seksuaalisuuteen: ’alkuäiti’ *archaic mother*, Freudin *Ur-mutter*, hirviökohtu, vampyyri, riivattu hirviö, noita, kastroiva äiti ja mytologiset hirviöt esim. Medusa. (Creed, B. 1993, 1, 16, 31, 43, 73.)



MALE GAZE

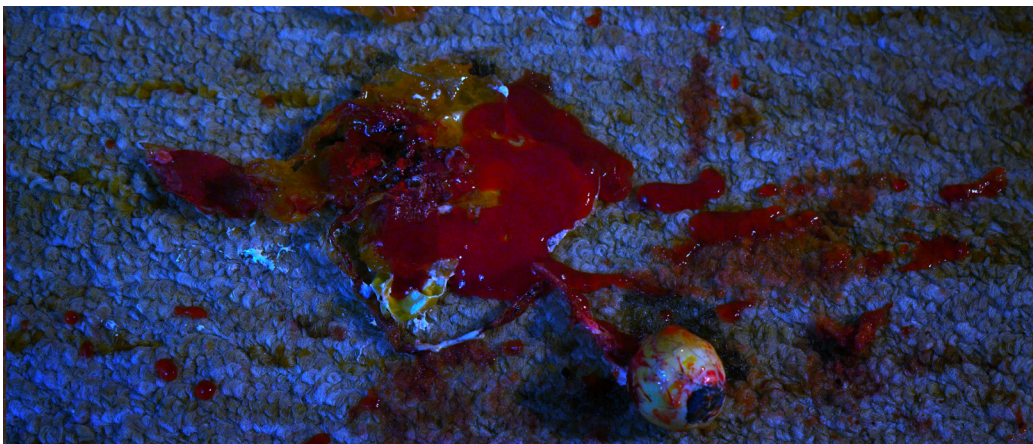
Tia Hassinen

Male-Gaze on Laura Mulveyn luoma käsite patriarkaattisen yhteiskuntarakenteen perinnettä tarkastella maailmaa miehisestä näkökulmasta. Taide ja elokuva taidemuotona on keskittynyt pääsääntöisesti kuvaamaan ihmiskokemusta miehen katseen kautta. Taiteessa naisen on klassisesti esitetty taideteoksen aiheena, joka on asetettu näytille miehen eroottista katsomiskokemusta varten. Sama malli toistuu länsimaaisessa elokuvataiteessa, jossa naisen tehtävä elokuvassa on useimmiten toimia oletetun mieskatsojuuden visuaalisen mielihyvän lähteenä. (Mulvey, L. 1989, 35-37)

Sukupuolittuneen katseen käsite pohjaa psykoanalyttiseen viitekehykseen, jonka mukaan katsominen on aktiivista toimintaa ja katseen kohde passiivinen objekti. Tässä mallissa katseen kohde tulee alennetuksi esineeksi ihmisyyden sijaan. Tästä seuraa väistämättä katsomiseen liittyvä valtahierarkia, jossa nainen on perinteisesti passiivisessa ja alistetussa esineellistetyssä asemassa. (Mulvey, L. 1989, 35) Psykoanalyttinen viitekehys toimii feministisessä teoriassa pintana, jota vasten heijastaa takaisin sen omia sukupuolittuneita valtarakenteita.

Länsimainen valtavirtaelokuva on kautta sen historian ollut pääosin miesten tekemää, näin ollen myös sen konventiot ja tarinankerronnalliset keinot ovat kehittyneet patriarkaalisen näkökulman mukaisiksi. Elokuissa mies on useimmiten tarinan aktiivinen toimija, jonka näkökulmasta tilanteet esitetään. Miesprotagonistin toiminta ja puhe kuljettavat tarinaa eteenpäin. Naisen rooli taas on perinteisesti miespääosan katseen ja halujen kohde. Naisen rooli elokuvassa on klassisesti olla kaunis ja eroottisesti viettelevä. Elokuva käyttää perinteisesti paljon aikaa naisen kehon kuvaamiseen päätarkoituksenaan tuottaa oletetulle mieskatsojalle esteettistä, katsomisesta saatua eroottista mielihyvää (skopofilia). Näin ollen nainen nähdään elokuvassa sekä siinä esiintyvien mieshahmojen esineellistävän katseen kohteena, että tulee alistetuksi kameranäkökulman esittämän oletetun miehisen katseen kautta. Nainen esitetään harvoin elokuvassa subjektina, jonka aktiivinen toimijuus veisi juonta eteenpäin. (Mulvey, L. 1989, 35-37) Elokuvan katsojakokemus siis olettaa, että potentiaalinen katsoja on mies. Näin ollen naispuolisen on joko pyrittävä samastumaan elokuvan tarjoamaan maailmaan miesnäkökulman kautta tai omaksua naiselle tarjottu passiivinen objektin rooli. (Mulvey, L. 1989, 45) Katsojuuden ja samastumisen tematiikkaan suhteessa elokuvavälikvaltaan syvennyn tarkemmin luvussa Rape-revenge.

Patriarkaattisen kulttuurin valtarakenteet pohjautuvat perinteeseen, jossa naiset ovat miehistä omaisuutta. Naisen asema on ollut, ja on monessa mielessä yhä, alistainen isä tai aviomiehen vallalle. Valta on yhteisöissä ja yhteiskunnassa periytynyt isältä pojalle. Tähän perustuu myös yhteiskuntajärjestys, jossa laki, yhteiskunnallinen voimankäyttö- ja rankaisujärjestelmä on pääosin miesten hallussa. Samoin normien ja moraalien määrittely on niin ikään kuulunut miehisten instituutioiden piiriin. (Mulvey, L. 1989, 220)



- Aalto, R., Haapasalo, A., Paavilainen, A., Saari, K., Tervo, M., Toivoniemi, E., Toivoniemi, J. (2019) *Tottumiskysymys* [elokuva]. Suomi: Tuffi Films.
- Bergroth, Zaida (2017). *Miami* [elokuva]. Suomi: Helsinki-Filmi.
- Berks, John (1992). What Alice Does: Looking Otherwise at "The Cat People". *Cinema Journal*, vol. 32, no. 1, 26–42. University of Texas Press.
- Butler, Judith (2006). *Hankala sukupuoli*. Helsinki: Gaudeamus.
- Chamberline, Prudence (2017). *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*. Lontoo: University of London.
- Cousins, Mark (2018). *Women Make Film – uusi matka elokuvaan* (Alkuperäinen nimi: *Women Make Film: A New Road Movie Through Cinema* [dokumenttelokuva]. Iso-Britannia: Dogwoof Digital.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection* Toim. Barry Keith Grant, *Dread of Difference*. University of Texas Press, 2015.
- De Lauretis, Teresa (2004). *Itsepäinen vietti*. Tampere: Vastapaino.
- Eriksson, Anna (2018). *M* [elokuva]. Suomi: Cursum Perficio.
- Foucault, Michel (2010a). *Sanat ja asiat: Eräs ihmistieteiden arkeologia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Foucault, Michel (2010b). *Seksuaalisuuden historia: Tiedontahto, nautintojen käyttö, huoli itsestä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Friedan, Betty (1963). *The Feminine Mystique*. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Hauru, Hannaleena (2017). *Lauri Mäntyvaaran tuuheet ripset* [elokuva]. Suomi: Elokuvayhtiö Oy Aamu.
- Hekman, Susan J. (1990) *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*, Cambridge: Polity.
- Huhtala, Jussi (2017). *Miami*. Episodi 2.8.2017. Saatavissa: <https://www.episodi.fi/elokuvat/miami> [Viitattu 10.5.2020]
- Kokkonen, Yrjö (2020). YK-tutkimus: Lähes kaikilla ihmisillä on naista alistavia ajatusmalleja. *Yle Uutiset* 6.3.2020. Saatavissa: <https://yle.fi/uutiset/3-11244436> [Viitattu: 6.3.2020]
- Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection). Columbia University Press
- Moi, Toril. 1999. *What is a Woman? And Other Essays*. New York: Oxford University Press.
- Mulvey, Laura (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*. 16 (3): 6–18.
- Mulvey, Laura (1989). *Visual and Other Pleasures*. Lontoo: Palgrave.
- Niemi, Johanna (2013). "Naisia, miehiä ja sukupuolia." *Tieteessä tapahtuu* 1/2013, 38–41.
- Paavilainen, Anna (2019). *Kaksi ruumista rannalla* [lyhytelokuva]. Suomi: Oy Bufo Ab.
- Prokhorovnik, Raia. (1999/2001) *Rational Woman: A feminist critique of dichotomy*. Taylor & Francis e-Library. Tai: Lontoo: Routledge
- Rantonen, Eila (2001). *Naiseus strategiana: Esityksiä ja politiikkaa*. Julkaisussa *Nainen / naisuus / naisellisuus* (toim. Minna Nikunen, Tuula Gordon, Sanna Kivimäki & Riitta Pirinen). Tampere: Tampere University Press.
- Saarikoski, Helena (2001/2012). *Mistä on huonot tytöt tehty? Tutkimus huora-sanan käytöstä ja tyttöjen kokemasta kiusaamisesta*. Helsinki: Kulttuuriolosuuskunta Patruuna.
- Sartre, Jean-Paul (1943). *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology* (*L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*). Pariisi: Éditions Gallimard.
- Schur, Edwin (2007). *Sexual Coercion in American Life. Teoksessa Gender Violence: Interdisciplinary Perspectives* (toim. O'Toole, Laura L., Schiffman Jessica R, Kiter Edwards, Margie L.). New York ja Lontoo: New York University Press.
- Suni, Aino (2018). *Ei koskaan enää* [dokumenttelokuva]. Suomi: Tuffi Films.
- Tourneur, Jacques (1942). *Kissaihmiset* (Alkuperäinen nimi *Cat People*) [elokuva]. Yhdysvallat: RKO Radio Pictures.
- Vilhunen, Selma (2018). *Hölmö nuori sydän* [elokuva]. Suomi: Tuffi Films.
- von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita (2002). *Johdanto. Teoksessa Kauneuden sukupuoli: Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.

3

NAINEN KATSOJANA JA KATSEEN KOHTEENA

Ilona Lehtonen

REPRESENTAATIOT IDENTITEETIN RAKENTAJINA

*“And then I read that private life is a stage, only I’m playing in many parts that are smaller than me and yet I still play them. I suffer, I believe, I am... But at the same time I know there’s a third possibility, you know, like cancer or madness, but cancer and madness contort reality. The possibility I’m talking about PIERCES reality.”**

– Anna (*Possession*, 1981)

*"Ja sitten luin, että yksityiselämä on näytelmä, mutta esitän useita rooleja, jotka ovat itseäni pienempiä ja siltikin esitän niitä. Kärsin, uskon, olen... Mutta samaan aikaan tiedän, että on olemassa kolmaskin mahdollisuus, tiedäthän, kuin syöpä tai hulluus, mutta syöpä ja hulluus taivuttavat todellisuutta. Mahdollisuus josta puhun LÄVISTÄÄ todellisuuden."

Phantasmagoria-teoksen keskiössä ovat naisen ja naiseuden representaatiot. Erityinen kiinnostuksen kohteemme oli feminiininen väkivalta. Miehin aggressio on normalisoitua ja joissain yhteyksissä jopa odotettua, mutta väkivaltainen nainen on tabu. Elokuvin valtaa ja voimaa käyttävä nainen on harvinainen näky. Tappava nainen on kostaja, jonka viha syntyy suhteessa mieheen, ja joka kääntää itseensä kohdistetun väkivallan takaisin väärintekijään. Naisen totunnaisempi rooli on olla kaunis, passiivinen uhri.

Haluan tutkia lähemmin juuri naisen osaa, koska se on läsnä omassa kokemuspöörissäni biologisen sukupuoleni kautta. Toisaalta naiseuden olemus on kuvautunut minulle miesten käsikirjoituksissa, miesten käsissä, miesten kuvitelmissa. Se on jotakin, josta en koskaan ole itse saanut todellista otetta. Käsittelen maailmaa ja rakennan tutkimukseni sellaisten elokuvien varaan, joiden parissa olen itse kasvanut ja jotka ovat tavalla tai toisella vaikuttaneet minuun ja sitä kautta myös omiin taiteellisiin töihini. Miltei kaikki tässäkin tutkielmassa käsittelemäni elokuvat ja Phantasma-



gorian esikuvat ovat miesten ohjaamia — huomio, jota myös pohdin paljon prosessin aikana. Tämä on se kulttuurimaisema jonka tunnen ja jota vasten peilaan kokemuksiani ja taidettani.

Phantasmagoria käyttää hyväksi katsojan aikaisempien kokemusten ja populaarikulttuurin kuvaston kantamia konnotaatioita. Elokuva operoi merkitysten maailmassa ja toisaalta tuottaa itsessään merkityksiä. Kuten Teresa de Lauretis ilmaisee *Itsepäisessä vietissä*: ”mikään kuva ei voi olla kerronnan ulkopuolella eikä mikään elokuvallinen kuva (*filmic image*) historian ulkopuolella” (1985, 126). Kun protagonistimme polttaa savuketta tulen ympäröimänä, ajattelemme hänessä olevan jotakin tuhoisaa ja vaarallista. Kun näemme mustiin lateksihansikkaisiin verhoillut kädet, odotamme kohtaavamme murhaajan. Tai kun sisällä alkaa tuulla ja ilmavirta käy ylvään hahmomme hiuksiin, tiedämme todistavamme mystistä voimaa.

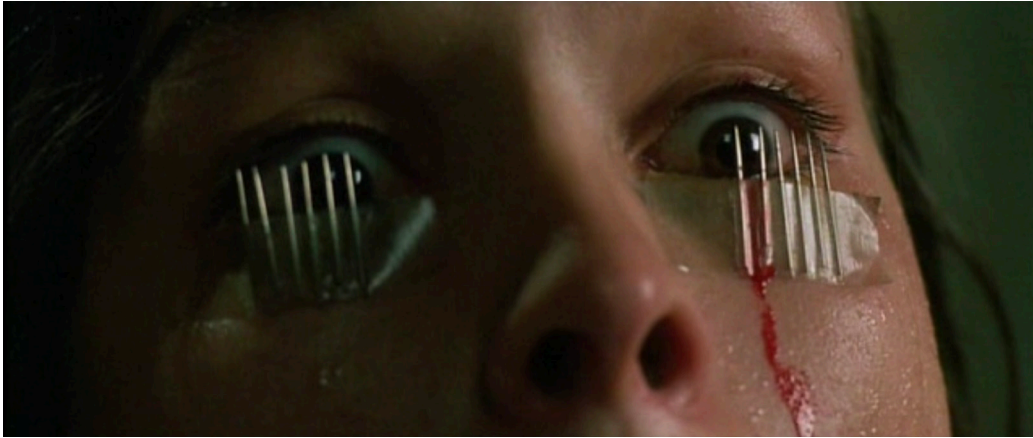
Yhdellä Phantasmagorian videoista olemme öisessä makuuhuoneessa ja katsomme nukkuvaa naishahmoa. Kuva leikkautuu lähikuvaan hempeistä kasvoista, joihin lankeaa äkisti vieraiden käsien muodostamat pahaenteiset varjot. Seuraavaksi kuvaan tulee mustiin lateksihansikkaisiin verhotut sormet, jotka ensin hyväilevät uinuvan naisen kasvoja ja sitten tunkeutuvat väkisin raotettujen huulien läpi tämän suuhun. Videon nähneet ovat sen katsottuaan tavanneet viitata tunkeutujaan poikkeuksesta ”miehenä”. Emme kuitenkaan näe hahmosta kuin verhotut kädet, jotka todellisuudessa kuuluvat naiselle. Syvälle juurtuneet olettamukset ja aiemmat kokemukset ohjaavat jatkuvasti katsontakokemuksiamme ja tulkintojamme.

Sama ilmiö on nähtävissä italialaisen Dario Argenton giallo-elokuvassa *Verenpunainen kauhu* (1975), joka pyrkii tietoisesti hämmentämään sukupuolirooleihin liitettyillä odotuksilla. Näemme lierihattuisen, trenssitakkisen ja nahkahansikkaisen murhaajan suorittavan kammottavia veritekoja toisensa jälkeen. Elokuvan loppupuolella selviää, että klassiseen miehelle tyypilliseen asuun pukeutunut säälimätön tappaja onkin nainen.

Phantasmagorian kohtauksen lähtöidea suuhun tunkeutuvista hansikkain verhoilluista käsistä on inspiroitunut Argenton myöhemmästä elokuvasta *Opera* (1987), jossa niin ikään trenssissä viihtyvä murhaaja tunkee mustien hanskojen peittämät kätensä uhrinsa suuhun. Phantasmagorian vastine muistuttaa sekin poikkeuksellisen painajaismaista hammaslääkärikokemusta. Videon hahmo ei pysty sulkemaan kauhulta silmiään. Rävähtämätön katse tuo mieleen Operan murhaajan kidutusvälineen: silmien alle asetetut piikit, jotka estävät hänen vainonsa kohdetta, oopperan päättähti Bettyä (Cristina Marsillach), sulkemasta silmiään. Jännittynyt katse assosioituu mielesiäni myös kuuluisaan kohtaukseen Anthony Burgessin kirjaan perustuvasta, Stanley Kubrickin



elokuvaksi sovittamasta *Kelloveliappelsiinista* (1971), jossa Alex DeLargen (Malcolm McDowell) silmäluomet pakotetaan pysymään auki kivuliailla pihdeillä, jotka todellisuudessaakin raapivat näyttelijän sarveiskalvoja.



Phantasmagorian yöllinen kohtaus on sävyltään epämiellyttävä ja tunkeilussaan väkivaltainen, mutta samaan aikaan siinä on jotakin fetisistisen eroottista. On epäselvää, onko kyseessä todella makuuhuoneeseen hiipinyt tunkeutuja, painajainen vai sittenkin eroottinen uni. Amatööri näyttelijämme kasvoilta voi tulkita liudan erilaisia tunnetiloja pakokauhuisesta hekumaiseen. Väliin leikkautuu kuvia, joissa sama nainen väänтелеhtii sängyssä nyt tuskaisesti ja koskettelee itseään. Kohtaukseen on latautunut alistamisen ja alistumisen kuvastoa, jotka kuorruttuvat pastelliseen valoon, pitsilakanoihin ja kimmeltävään luomiväriin. Kuinka katsojien erilaiset kokemusmaailmat mahtavat vaikuttaa siihen, miten teosta katsotaan? Kenties se herättää epämiellyttäviä tuntemuksia, joiden alkulähde löytyy omista tukahdutetuista voimattomuuden kokemuksista. Toisaalta kaunis nainen on myös helposti esineellistettävissä. Mitä hyökkäyksen seuraaminen herättää katsojassa? Asettaako katsoja itsensä naisen, tunkeutujan vai ulkopuolisen tarkkailijan asemaan? Mihin nämä oletukset ja lähtöasetelmat pohjaavat?

Teresa de Lauretis kuvailee, että sosiaalisena olentona nainen ”rakentuu kielen ja representaation efekteissä” (2004, 103). Nainen sekä yksilönä että sosiaalisena konstruktiona koostuu siten erilaisista kulttuurisesti sovitusta koodistoista, joita muovaa yhteisössä kulloinkin vallitsevat kuvat, sanat ja käytänteet. Representaatiolla tarkoitetaan sellaista esittämistä ja uudelleen esittämistä, johon yhdistyy totuttuja merkityksiä ja joka samalla luo uusia merkityksiä ympäröivästä maailmasta. Representaatio esittää, edustaa ja tuottaa kulttuurisia symboleja toistuvien toimintojen ja tekojen kautta. Arkisen elinympäristömme keskeisimpiä representaatioiden tuottajia ovat mediat, televisio ja elokuvat. Representaatioiden kautta visuaalinen kulttuuri uusintaa ja tuottaa jatkuvasti käsityksiä todellisuudesta; miten esimerkiksi ymmärrämme erilaisia sukupuolia ja identiteettejä. (Paasonen, S. 2010, 40–42)

Representaatiot syntyvät olemassa olevia normeja ja esityskonventioita vasten. Niinpä esimerkiksi naisista luodut kuvat ja käsitykset rinnastuvat sekä toisiinsa että vastaaviin historiallisiin kuvastoihin. Tällaista vuosikymmenten tai -satojen aikana rakentunutta merkitysten kokonaisuutta kutsutaan representaatiojärjestelmäksi. Representaatiojärjestelmässä symboliset esitykset ovat

osa historiallisten kuvien joukkoa, jossa kuvat kiertävät, antavat merkityksiä ja rakentavat erilaisia yhteyksiä. Katsoja sijoittaa näkemänsä suhteessa aiemmin näkemäänsä. (Paasonen, S. 2010, 40–42) Kuvat ja kuvamerkitykset eivät näin ollen synny tyhjiössä vaan aina olemassa olevaa vasten. Representaatiojärjestelmien tunnistaminen on keskeistä, kun pohditaan millaiseen visuaaliseen jatkumoon tuotamme omaa taiteellista työtämme ja millaisiin representatiivisiin keskusteluihin se osallistuu.

Representaatiot ovat oleellisesti yhteydessä siihen, millaisina tietyt ihmisryhmät nähdään ja kuinka heitä kohdellaan. Representaatioilla on myös suuri merkitys omakuvan muodostumisessa. Median esittämä naiskuva luo esimerkin siitä, kuinka naista tulisi kohdella ja kuinka naisten tulisi itse nähdä itsensä. Representaatiot osallistuvat sekä sukupuolen kuvittamiseen mediassa että sen kuvittelemiseen henkilökohtaisessa elämässä. Kyse ei kuitenkaan ole yksisuuntaisesta propagandakoneistosta vaan pikemminkin jatkuvasta vuoropuhelusta. Se, millaisina ihmisryhmät on totuttu näkemään vaikuttaa omalta osaltaan siihen, millaisia representaatioita niistä tuotetaan. Näin ollen representaatiot sekä kuvittavat muuttuvaa yhteiskuntaa että osallistuvat sen muutokseen. (Paasonen, S. 2010, 45–47) Uusien representaatioiden tuottaminen vaatii tietoista irrottautumista totunnaisuuksista ja historian painolastista. Yhtäaikaaisesti uutta representaatiota ei ole olemassa ilman sen suhdetta vanhaan.

Phantasmagoria kuvittaa kauhuelokuvista tuttuja rooleja ja samalla luo niitä uudelleen. Hahmorepresentaatiot kytkeytyvät jo olemassa oleviin diskursseihin ja kommentoivat niitä toiston, purkamisen ja uudelleen rakentamisen kautta. Pystymme samastumaan näkemäämme vanhojen lokeroiden pohjalta, mutta teos pyrkii tarjoamaan välineitä myös niiden yli katsomiseen ja sen myötä niiden rikkomiseen. Vanhan tuhoamiseen ja uuden synnyttämiseen. Kun katsomme näitä rooleja kontekstista irrallaan, ilman kokonaisen elokuvan tarinallista imua, pystymme kenties tarkastelemaan niitä helpommin sellaisenaan. Kohdatessamme toisen ihmisen kadulla turvaudumme stereotyyppeihin. Teemme välittömän arvion mahdollisesta vaarasta tai viehätysvoimasta. Emme voi tietää kenenkään taustatarinaa tai minne hänen kulkunsa jatkuu. Mitä katsojassa siis herää, kun hän näkee vain rajatun hetken? Mitä tuntemuksia teoksemme uhrihahmot herättävät? Entä puukko kädessä lähiön kaduilla harhaileva kaunis, vaaleanpunaiseen asuun pukeutunut nainen?

Kauhun ja goren alla on todellisia huolia. Haluamme herättää katsojan mielikuvituksen ja antaa hänelle vapauden tulkita näkemäänsä omista lähtökohdistaan ilman suoria vastauksia. Eräässä videossa seuraamme hahmoa, joka kivuliaana ja kylmissään herää oudon puutarhan keskeltä. On hämyinen yö, hyönteiset sirittävät ja istutetut kukat heiluvat vienosti tuulessa. Lehtien alla sikiöasennossa makaavaa tärisevää olentoa ei heti tunnista ihmiseksi. Lähikuvasta erotamme nuoren naisen olevan kauttaaltaan punertavan ja läpikuultavan liman peitossa. Ohut yömekko on repeytynyt ja nainen vaikeroi yrittäessään liikkua. Puutarha on hiljainen ja ilmassa viipyy painostavuus. Katsojalle ei selviä onko nainen hylätty vai onko hän raahautunut itse piiloon. Onko kyseessä haavoitettu väkivallan uhri vai avaruusolennon munasta syntynyt vieraslaji?

Naiskuvatutkimuksen kompastuskivi on ”oikean” ja ”väärän” määrittely. Jonkin kuvan osoittaminen vääräksi vaatii tilalle kuvaa oikeasta, mikä puolestaan kasvattaa vastakkainasettelua ja typistää naiseuden monimuotoisuutta. Representaatiot ovat aina luonteeltaan valikoivia ja osittaisia, mikä tarkoittaa väistämättä todellisuuden vääristymistä rajaamisen ja tulkitsemisen prosesseissa. Representaatioanalyysi katsookin naisten kategorian muodostuvan moninaisissa ja keskenään ris-

tiriitaisissa esityksissä, joista yksi ei ole toista autenttisempi. Oikean ja väärän paljastamisen sijaan keskeiseksi nousee ne viitekehykset, joissa representaatiot ovat rakentuneet ja millaisia kulttuurisia seurauksia niistä voi seurata. (Paasonen, S. 2010, 44, 48)

Representaatio ei ole todellisuutta, mutta se edustaa todellisuutta ihmismielessä. Elokuviissa on selvästi nähtävissä tiettyjen trooppien toistuvuus ja sukupuoliroolien kapeus. En kuitenkaan koe tarpeelliseksi eritellä yksittäisten naisroolien ohuutta. Enemmän pyrin kiinnittämään huomiota siihen, kuinka elokuva toimii sukupuoliteknologiana ja juurruttaa toiston kautta käsityksiä yksipuolisesta, selväpiirteisesti hahmotettavasta naiseudesta. Pohdin kuinka normeja rikkova hahmo, kuten aggressiivinen ja/tai itsevarma nainen, nähdään suhteessa totuttuun. Miten naiskuvaa moninaistamalla voi uudistaa käsityksiä sukupuolesta, muista ja itsestä. Milloin nainen lakkaa edustamasta koko naiseutta ja hänestä tulee vain oman itsensä kuva, yksilöllinen toimija.

Pimeästä puutarhasta herännyt hahmo nousee huterille jaloilleen. Nouseva aurinko paistaa jo matalalta ja värjää ihon keltaiseksi ja punaiseksi, kun hän etsii katseellaan jotakin tunnistettavaa. Kuiva ruoho ja hiekkainen maa pistelevät paljaiden jalkojen alla. Käsi hamuaa otetta lehdistä paniikinomaisesti. Huuli värähtää, kun kylmä tuuli käy kehoa vasten pujotellessaan puiden runkojen ohi. Taivas on purppurasta täysi ja kuunsirppi erottuu terävänä kaupungin yllä, kun nainen saapuu kallioiseen merenrantaan. Kamera seuraa alaviistosta, kun hän kävelee kielekkeelle ja siluetti piirtyy vahvana vasten taivaanrantaan. Nainen katsoo ympäristöä uusin silmin ja nostaa nyrkkiin puristetun kätensä ilmaan. Hän aikoo taistella.



KATSE, KUVA, VALTA

Laura Mulvey ehdottaa *Visual Pleasure and Narrative Cinema* -esseessään fallosentrisen järjestyksen purkamista sen omilla välineillä. Hän näkee psykoanalyysin teorian patriarkaalisen yhteiskunnan tuotteena, jonka haltuun ottamalla voi paljastaa niitä naista alistavia alitajuisia yllykkeitä, jotka ovat muovanneet elokuvan muotokieltä. Katseen teoria pureutuu visuaalisten kulttuurituotteiden käytäntöön asemoida katsoja ideologisesti ja sukupuolisesti. Mulvey esittää, että katsomisen nautinto jakautuu sukupuolitetusti kahtia. Katsoja samastuu toiminnalliseen, aktiivisesti katsovaan mieheen, jonka fantasiat tulevat lihaksi naiskuvassa. Nainen on passiivinen, erotisoitu objekti, jota katsotaan. Mies toimii naisen herättämien yllykkeiden seurauksena, mutta nainen itsellisenä persoonana ei ole niinkään tärkeä. (1975, 6–9)

Mulveyn mukaan katsojapositio on poikkeuksetta miehinen katsojan todellisesta sukupuolesta riippumatta. Katsojan katse samastetaan paitsi mieshenkilön katseeseen, myös kameran katseeseen, jolla silmän liikettä ohjaillaan. Asetelma korostuu erityisesti subjektiivisen kameran käytössä, kun kuvakulma rinnastuu suoraan miehen näkökulmaksi (eng. *point of view*). Elokuvakamera pyrkii esittämään maailman mukaillen ihmissilmän luonnollista havaitsemisen tapaa ja antaa siten vaikutelman realistisuudesta. Mulvey käyttää osuvina esimerkkeinä Alfred Hitchcockin elokuvia kuten *Takaikkuna* (1954) ja *Punainen kyynel* (1958), joissa katse itsessään on myös tärkeä osa elokuvan juonta. (1975, 15–16)

Myös Teresa de Lauretis katsoo elokuvan ohjailevan täysin katsojan katsetta ja positiota: ”Katsoja voidaan ymmärtää termiksi tai lauseenjäseneksi elokuvallisten kuvien liikkuvassa virrassa, joksikin, johon tartutaan ja jota siirrellään eteenpäin toinen toistaan seuraavien merkityspositioiden sarjassa.” (2004, 103) Mulvey esittää, että naiskatsoja alistetaan elokuvan esimerkeissä näkemään itsensä vain toisten katseen kohteena. Elokuvan nainen on näytteillä tukemassa ja tuottamassa mieheksi oletetun katsojan mielihyvää puhuttelemalla suoraan miehisiä fantasioita. Elokuva luo skopofiilisen halun, jolloin katse itsessään riittää tuottamaan nautintoa. (Mulvey, L. 1975, 8)

Kenties suoraviivaisimmin tunkeilevaa miehistä katsetta ja skopofiilista halua kuvataan Michael Powellin elokuvassa *Pelon kasvot* (1960), jossa päähenkilön naiseen kohdistama videokamera on samalla myös murha-ase. Elokuvan loppupuolella paljastetaan kameran jalkaan kiinnitetty terävä piikki, joka lävistää kohteensa tallentaen samalla filmille tämän kauhun terrorisoimat kasvot



lähietäisyydeltä. Kamerassa on myös peili, jonka kautta uhri näkee itsensä kuolemassa. Jälkeenpäin päähenkilö saa nautintoa kuvaamansa materiaalin katsomisesta ja tappamisen elämisestä uudelleen tallenteiden kautta.

Pelon kasvot tunnetaan Suomessakin kenties paremmin sen alkuperäisellä nimellä *Peeping Tom*. Nimi tulee englannin kielen tirkistelijää tarkoittavasta nimityksestä, joka puolestaan juontuu Lady Godivan legendasta. Lady Godiva oli anglosaksinen aatelisnainen, jonka kerrotaan ratsastaneen Coventryn kaupungin halki ainoastaan hiuksiinsa verhoutuneena. Vastineeksi hänen miehensä lupasi helpottaa asukkaille asettamiaan raskaita veroja. Jokaisen asukkaan tuli pysyä ratsastuksen ajan sisällä ikkunat suljettuina, mutta räätäli Tom porasi reiän kaihtimiinsa ja vakoili alastonta naista. Nähdessään Lady Godivan mies sokeutui näystä. (Wikipedia) Elokuvan tirkistelijä-Tom, Mark Lewis (Carl Boehm), kohtaa myös karmaisevan lopun oman aseensa kautta.

Pelon kasvot tutkii katsetta ja tarkkailua useiden hahmojen kautta. Markin kieroutunut suhde katseeseen on saanut alkunsa jo varhain lapsuudessa, kun hänen tutkijaisänsä on käyttänyt poikaansa koe-eläimenä ja kuvannut kaiken. Skopofiilinen halu kuvautuu Markin pakonomaisessa kuvaamisen tarpeessa. Kameran kanssa hän usein myös hallitsee tilannetta läpitunkevilla katseellaan. Samaan taloon muuttavalla, Markista kiinnostuvalla Helenillä on katseessaan uteliaisuutta, kun hän tekee tuttavuutta hiljaiseen naapuriinsa. Katse kuvautuu myös haluna olla katsomatta sekä Helenin äidin sokeudessa — siinä kuinka katseen voi havaita näkemättäkin.

Samana vuonna, vain pari kuukautta myöhemmin ilmestyi Powellin ystävän Alfred Hitchcockin *Psyko* — elokuvahistorian kenties kuuluisin ja lainatuin voyeristinen sarjamurhaajatarina. *Psyko*, kuten Pelon kasvot, kertoo sosiaalisesti kömpelöstä miehestä, jolla on taustallaan sairas suhde toiseen vanhempaansa ja joka purkaa kieroutuneita fantasioitaan murhaamalla kauniita naisia. Psykon Norman Bates (Anthony Perkins) painii omien freudilaisten ongelmiansa kanssa. Kauniin naisen herättämä kiihotus herättää niin suurta tukahdutetun halun synnyttämää häpeää, että Norman on valmis eliminoimaan uhan tappamalla. Naisen rikos on olla olemassa ja hänet laitetaan kylmäksi vain koska hän sattuu osumaan miehen tielle. Norman tappaa Marion Cranen (Janet Leigh) kuuluisaksi tullessa suihkukohtauksessa. Kauhuelokuvalle tyypillisesti Normanin valitsema murha-ase on veitsi, jolla hän iskee Marionia lukuisia kertoja — esimerkillinen kohtaus sisäänpäin suuntautuvasta splatterista. Veitsi tai muu lävistävä esine (Pelon kasvojen Markin tapauksessa kameraan kiinnitetty piikki) on tietenkin fallossymboli, joka kehoon penetroituaan antaa uhrille — tyypillisesti naiselle — äärimmäisen orgasmin; kuoleman orgasmin. Kehon sisälle isketty murha-ase luo tällöin viitekehysten, jossa uhri saa kuolemassa symbolisella tasolla myös perverssiä nautintoa. (Hokkanen, J & Virolainen, N. 2011, 17–18) Suorasukaisimmillaan lävistävän veitsen yhteys kiihottumiseen on viety monissa maissa kielletyssä eksploraatioelokuvassa *Nekromantik* (1987, ohj. Jörg Buttgereit), jossa nekrofiliaan taipuvainen päähenkilö Rob Schmadtke (Bernd Daktari Lorenz) tekee itsemurhan puukottamalla itseään vatsaan. Eksplisiittisessä loppukohtauksessa näytetään, kuinka Rob kiihottuu teostaan äärimmilleen ja päättää elämänsä lopulta verensekaisen siemensyöksyn ryödittämänä.

Nekromantikin kaltaiset elokuvat saavat kysymään: miksi katson tätä? Itse en kyseistä elokuvaa olekaan välittänyt katsoa kuin sieltä täältä ”tutkimustarkoituksessa”. Katsomisnautinnon saaminen väkivallasta ja tabuaiheista, ja sen syiden pohtiminen, on keskeistä myös Pelon kasvoille, jossa skopofilia on keskeinen teema. Ennen kaikkea elokuva kysyy katsojan roolia tirkistelijänä.

Minkälainen katsomisen tarve liittyy haluamme seurata muiden ihmisten elämiä ja kuolemia pimeän elokuvateatterin suojissa? Mikä on vaste, kun katsomme elokuvissa miesten murhaavan naisia?

Susan Sontag kirjoittaa esseessään *Tuhon fantasiat* (1995) elokuvalla erityisestä piirteestä kauhun välittömään näyttämiseen:

“Elokuville katsoja voi kuvien ja äänien avulla — ei sanojen, jotka mielikuviin on ensin muunnettava — osallistua oman kuolemansa fantasian elämiseen ja enemmänkin, kaupunkien kuoleman, itse ihmiskunnan tuhon.”

Sontag esittää, että elokuva luo tuhon estetiikkaa ”löytäessään omalaatuista kauneutta tuottaessaan tuhoa”. Sontagin mukaan elokuvan onnistuminen on kiinni juuri tuhon kuvitelmien laadukkuudesta. Fantasiatuho vapauttaa katsojan arjen normaaleista velvollisuuksista. (1995, 62–63)

Elokuvan kautta katsoja voi myös purkaa julmia tai amoraalisia tunteitaan. Sontag puhuu kauhuelokuvien epämuodostuneisiin olentoihin kohdistetusta ylemmydentunteesta, joka nousee inhosta ja pelosta. Ihmisyyden luokan ulkopuolelle suljettavat kauhistuttavat olennot herättävät moraalista epävarmuutta, joka tekee mahdolliseksi esteettisen nautinnon kärsimyksen ja tuhon kustannuksella. (Sontag, S. 1995, 64) Kauhuelokuvat sortuvatkin usein ableismiin liittäessään murhanhimoiseen hirviöön ulkoisia tai terveydellisiä poikkeamia. Taustalla on ajatus siitä, että tervettä ihmistä ei pelota mikään niin kuin terveytensä, ulkonäkönsä tai järkensä menettäminen. Neuroopatyypillisten tai liikuntarajoitteisten erilaisuus koetaan kammottavana uhkana. On tavallista, että elokuvan ”pahis” on pyörätuolissa, hänellä on palovammoja tai arpia tai hän on poikkeuksellisen suuri- tai pienikokoinen. *Phenomenassa* (1985, ohj. Dario Argento) häiriintyneen äidin murhanhimo saavat lihallisen kuvajaisen tämän raivoeläimen kaltaisessa, inhottavan näköisessä lapsessa.

Yleensä elokuvien hirviömäisenä kuvattu ihminen kärsii määrittelemättömistä mielen-terveyden häiriöistä. Piilevistä murhanhimoisista aikeista kertoo ujo ja vetäytyvä persoonallisuus, pakko-oireiset häiriöt, unettomuus tai antisosiaalinen käytös. Erilaisuus antaa synn pilkata myös aivan tavallisista kokemuksista kuten elokuvassa *Carrie* (1976, ohj. Brian De Palma). Carrieta kiusataan ja häväistään niin luokkatovereiden kuin oman äidin toimesta, kun hänellä alkaa kuukautiset tai kun hän toivoo pääsevänsä koulun tanssiaisiin. Tavallisista teini-ikään liittyvistä tytön kehollisista ja henkisistä muutoksista syytetään Carrien sisäistä pahuutta. Carrien todellinen kauhistuttavuus liittyy itse asiassa hänen telekineettisiin kykyihinsä, joista kukaan ei kuitenkaan ole tietoinen.

Vaihtoehtoisesti elokuvien murhaaja on sulava manipuloija (Hannibal Lecter elokuvassa *Uhrilampaat*, 1991, ohj. Jonathan Demme) tai seurapiirejä viehättävä psykopaattikomistus (Patrick Bateman elokuvassa *Amerikan Psyko*, 2000, ohj. Mary Harron). Elämä mielisairaaloissa näyttäytyy vaarallisena ja psyykkiset sairaudet tuntuvat tarttuvilta. Käytävät ovat kosteita, valot ovat rikki ja seinistä kaiku mielipuoliset huudot. Yksi lapsuuteni keskeisiä pelkojani olikin ”tulla hulluksi”. Mielen-terveysongelmien tabuasemaa ja hiljaisuutta niiden ympäriltä on viimein alettu rikkoa, mutta 90-luvulla tilanne oli vielä toinen. Kuvittelin mielenhäiriöiden ajavan ihmisen lopullisesti raiteiltaan ja suljetulle joutumisen tarkoittavan samaa kuin olin nähnyt elokuvissa *Yksi lensi yli käenpesän* (1975, ohj. Milos Forman) tai *Vuosi nuoruudestani* (1999, ohj. James Mangold).

Tavallisen kaavan mukaan elokuvien fyysisesti tai henkisesti poikkeavat pahikset saalistavat ja tappavat nuoria, kauniita naisia tai teini-ikäisiä tyttöjä. Pitkällisen lahtaamisen jälkeen jäljelle jää yleensä vain yksi nainen; ”*final girl*”, joka joko itse tai miesystävänsä avustuksella päihittää murhaajan. Elokuva maalaa näin kuvan, jossa vammautuneet ihmiset koetaan uhkana naisille. Sankariksi nousee naapurin komea ja reipashenkinen poika. Erilaisuus ja vammaisuus liitetään pahuuteen — fyysinen kyvyttömyys, standardisoitu kauneus, neitsyys ja neurotyypillisuus hyvyyteen. Trooppi on erityisen vahingollinen, sillä tutkimusten mukaan vammautuneet kokevat tosielämässä huomattavasti muita enemmän väkivaltaa ja väkivallan uhkaa (Hughes, K. ym. 2012, 2).

Usein yksinäiset, epämuodostuneet murhaajat tappavat kostaakseen kokemiaan vääryyksiä, kuten sitä, että he eivät erilaisuutensa vuoksi ole kelvanneet naiselle tai naisille. Sama syy on vedetty esiin monissa tosielämän hirmuteoissa, joita ovat toteuttaneet syrjäytyneet nuoret miehet. Tappamisen alkusyy johdetaan jälleen naisiin, jotka eivät nirsouttaan ole ymmärtäneet ”antaa” yhteisen hyvän nimissä. Millaisen viestin tällaiset elokuvat ja julkilausuman lähettävät?

Myös seksuaalinen poikkeavuus on saanut elokuvien kaanonissa tylyn kohtelun. Queer-hahmot ovat mieleltään seonneita murhaajia. Lesbot palvelevat miehistä katsetta ja päätyvät lopulta murhatuiksi. Transsukupuolisuus esitetään mielenterveysoireena. Toisaalta elokuvat kuten *Veren vangit* (1994, ohj. Neil Jordan) ja *Noitapiiri* (1996, ohj. Andrew Fleming) ovat queer-yhteisön rakastamia, vaikka kummassakaan homoseksuaalisuutta ei varsinaisesti osoiteta suoraan. Kauhukäsikirjoittaja Michael Varranti toteaa Veren vangeista: ”Lestat ja Louis ovat suhteessa. He riitelevät toisesta miehestä. He huoltavat lasta yhdessä. Monin tavoin Veren vangit on kaikkien aikojen kaupallisesti menestynein homoelokuva, mutta suurin osa yleisöstä ei edes tajua nähneensä homoelokuvaa.” (Dry, J. 2019. Käännös omani.) Vasta viime vuosina LGBT+-representaatio on alkanut hitaasti monipuolistua ja queer-hahmoja on tuotu myös tarinan sankareiksi.

Ystävät hämärän jälkeen (2008, ohj. Tomas Alfredson) kertoo 12-vuotiaasta Oskarista ja naapuriin muuttavasta saman ikäiseksi jääneestä Eli-vampyyristä. Oskar toivoo Elista tyttöystävää, mutta Eli joutuu kertomaan kerta toisensa perään, ettei ole tyttö. Elin vaihtaessa vaatteitaan toisessa huoneessa, Oskar kurkkaa oven raosta ja hätkähtää Elin kiinni ommeltua jalkoväliä. Auki selittämätön kohtaaminen herättää kysymyksiä sukupuolten määriytymisestä – muodostuuko tyttöyden kielto sukuelimen puutteesta vai Elin mielessä? Jos naiseus tavallisesti katsotaan olevan ”puutetta”, mitä on ”puuttuvan puute”?

En usko katsojan hakevan samastumispintaa yksioikoisesti biologisen sukupuolensa määrittämistä esimerkeistä. Olen lapsesta asti katsonut toimintaelokuvia, jotka ovat nostaneet omiksi esikuvikseni Indiana Jonesin, Batmanin, lännensankarit ja James Bondin — valkoisen cis-miehen toksisen stereotyyppiin (sikäli kuin ajoittainen tarve pukeutua lepakoksi voidaan laskea tähän kategoriaan). Vaikeus samastua naishahmoihin ja tilalle omaksumani miessankarin malli on herättänyt teini-ikäisessä itsessäni voimakasta sukupuolisuuteen liittyvää hämmennystä ja jopa kaiken naiseuteen liitettävän hylkimistä. Elinympäristöni sai minut kokemaan tyttöyden ja naiseuden noloina, joten sovelsin itseeni miehen muottia. Ensimmäinen näkemäni elokuva, jossa muistan nähneeni kiinnostavia naishahmoja, taisi olla Kinji Fukasakun *Battle Royale* (2000) tai Quentin Tarantinon *Kill Bill* (vol. 1, 2003 ja vol. 2, 2004). Battle Royalessa teinitytöt antavat pataan siinä missä pojatkin sodassa toisiaan vastaan. Tarantinon elokuvien naiset ovat toiminnallisia ja heillä on useimmiten



jopa taustatarina. Kill Billin kostajamorsiamella (Uma Thurman) on parempaakin tekemistä kuin olla miesten statistina.

Katsomiskokemus ei nähdäkseni muodostu myöskään ainoastaan siinä, miten katsoja asemoituu suhteessa kuva-aiheisiin tai kuinka kamera kutsuu katsomaan kohteitaan. Oleellisen sävyn luo myös vuorovaikutus elokuvan maailmassa, eli kuinka elokuvan hahmot katsovat toinen toisiaan ja miten narratiivi tätä tukee. Elokuvat antavat esimerkkejä kommunikaatiosta ja sekä luovat että ylläpitävät sosiaalisia normeja. Kun nuoren Alfredin (Roman Polanski) vallaton katse nauliutuu vaalean kaunottaren Magdan (Fiona Lewis) uhkeaan poveen kauhukomediasa *Vampyyrintappajat – anteeksi, hampaanne ovat niskassani* (1967, ohj. Roman Polanski), syntyy mieshahmon ja elokuvan katsojan välille eräänlainen härski sisäpiirin vitsi. Lukuisat saman aiheen toistot ovat opettaneet lukemaan merkitysketjun, jossa miehen todistama vilahdus naisen ”avuista” on vikuroivalla tavalla leikkisää, mielihyvää tuottavaa ja jopa kannustettavaa naisen esineellistämisen kustannuksella. Elokuva-kriitikko Mary Ann Doanen mukaan tällainen naisen kustannuksella toteutettu vitsi on jälleen yksi osoitus katsojan oletetusta maskuliinisuudesta. Asetelma vahvistaa Freudin tulkinnan skopofiilisestä nautinnosta, jolloin rивon vitsin taustalla on halu nähdä seksuaalista paljastelua. Doanen mukaan elokuva ei jätä naiskatsojalle riittävää etäisyyttä lukea kuvaa tarkoituksenmukaisesti, sillä naiseus on liian lähellä häntä itseään. Ymmärtääkseen elokuvan merkkikielen nainen joutuu omaksumaan maskuliinisen position. Hänen täytyy joko lukea kuvaa masokistisesti tai tehdä itsestään narsistisen halun kohde. (Doane, M. A. , 1991, 30–32)

Alastomuus, eritoten naisen alastomuus, liittyy mielessämme kiihotukseen. Erotiikka syntyy sulavan musiikin tahtiin esitellystä naisvartalosta, mikä saa kurkkumme kuivaksi ja sydämen pamppailemaan. Tavallisesti naisesta paljastetaan rinnat, takapuoli ja vartalon kaaret, mutta häpy peitetään. Toisaalta usein myös mies kastroidaan rajauksen keinoin. Sekä häpy että penis on tavattu sensuroida ja niiden näyttäminen kuohuttaa yhä tänäkin päivänä. Yleisesti ottaen miehen ihoa näkyy vähemmän; miehen alaston vartalo on tavattu nähdä peräti koomisessa valossa. Naisen vartalo sen sijaan vaikuttaisi olevan yleistä omaisuutta, ”kaunista katsottavaa”. Siinä missä miehiä ihaillaan kuin kaukaa, naisten kohdalla mennään iholle. Elokuvan eroottinen lataus virittyy lähes poikkeuksetta suhteessa naisehoon. Vaikka tosielämässä olen ollut romanttisissa suhteissa vain miesten kanssa, huomaan elokuvaa katsoessani kokevani tavallisesti juuri sen naiset haluttavina ja tavoiteltavina. Syntyy ristiriitainen halu sekä ihailla naista että tulla itse samanlaiseksi naiseksi. Uskon ilmiön pohjaavan täysin naisen kuvaamisen käytäntöihin; siitä kuinka sisäänrakennettu katsontatapa miehinen

katse on. Vaikka elokuvien kirjo on yhä värikkäämpi ja valkokankaalla on nähtävissä yhä kattavampi katsaus eri näköisiä ihmisiä, eivät pitkään ja tasaisesti omaksutut mallit muutu samaan tahtiin.

Silloinkin kun katseen kohteena on erotisoitu mies, on konteksti usein homoeroottinen; miesohjaaja on tehnyt elokuvan miehistä pitävää miestä varten. Oleelliseksi ei tällöin muodostu kuvan nainen/mies, vaan todellakin katsoja, haluava miehinen katse. Mutta voiko nainen katsoa miehisesti? Entä millainen on naisinen katse? Näyttäytyykö hyvännäköinen miesvartalo naissilmälle samoin kuin miehelle katseelle? Erityisesti monissa nuorten sarjoissa ja elokuvissa myös nuorta miestä on alettu kuvata enenevässä määrin erotisoiden. En kuitenkaan lue sitä samoin kuin lukisin samaa kuvaa naisesta. Naisen alistamisen ja esineellistämisen historia on liian pitkä, jotta alastoman miehen ja naisen kuvat olisivat keskenään verrannolliset. Lisäksi on syytä kysyä, edistääkö miehen esineellistäminen sen enempää tasa-arvon asiaa.

Feministiset elokuvateoreetikot ovat kiinnittäneet huomiota elokuvan tapaan pilkkoa naisen ruumis erogeenisiiin osiin kameran katseella ja tuottaa siten pornografista kuvastoa, mitä usein myös narratiivi tukee. Alastonkohtaukset kytkeytyvät yleensä tavalla tai toisella katseen kontekstiin. Alastonta naista lähes aina katsoo joku; joko salaa tai avoimesti. Tavallisesti alastonkohtausta seuraa rakastelukohtaus. Tämä elokuvateollisuuden toistama — pornossa äärimmilleen viety — alastomuuden, katseen ja mielihyvän liitto selittää varmasti osaltaan sitä, miksi erityisesti miehet tapaavat käsittää seksin ensisijaisesti visuaalisena, vaikka kyseessä on ”aidosti moniaistinen ja aistirajat ylittävä tapahtuma”. (Kupiainen, R. 2005, 7) Naisten fantasioihin puolestaan liittyy usein kokemus katsotuksi tulemisesta, kiinni jäämisestä ja alistumisesta, mikä voi saada hyvinkin masokistisia piirteitä. Tavallista on myös fantasioida seksistä tuntemattoman ihmisen kanssa tai useamman kuin yhden ihmisen kanssa. Fantasiat huomion keskipisteenä olemisesta ja isojen joukkojen halun kohteeksi päätymisestä on tulkittu kaipuiksi tulla nähdyksi ja arvostetuksi merkityksellisenä ihmisenä. (Mateo, A. 2019) Toisaalta ne voidaan nähdä myös halun kuvastojen esteettömänä toistona.

Nuori Catherine Deneuve antaa kasvot seksuaalisten kuvitelmiensa vietävissä olevalle naiselle sekä elokuvassa *Inho* (1965, ohj. Roman Polanski) että *Päiväperho* (1967, ohj. Luis Buñuel). Luis Buñuelin *Päiväperho* tutkii naisen tapaa fantasioida itsestään Deneuveen esittämän kyllästyneen kotivaimon Séverine Serizyn eroottisten kuvitelmien kautta. Séverine nukkuu komean lääkäriaviomiehensä Pierren (Jean Sorel) kanssa eri sängyissä eikä halua häntä fyysisesti lähelleen. Hän kutsuu



miehen kuitenkin salaisiin fantasioihinsa nöyryyttämään ja alistamaan häntä muiden, satunnaisten miesten kanssa. Lopulta hän hakeutuu korkeatasoiseen bordelliin, jossa alkaa työskentelemään salaa miehensä työpäivien aikana.

Elokuvan avauskohtauksessa Séverine istuu miehensä vierellä kahden kuljettajan ajamissa hevoskärryissä vaaleat hiukset valtoimenaan ja kirkkaanpunainen jakkupuku yllään. Kohtaus alkaa melko tavanomaisena pariskunnan sanaharkkana, joka kuitenkin pian äityy kamppailuksi. Kaikki kolme miestä raahaavat Séverinen metsään, sitovat hänet ja iskevät sitten toistuvasti raipoillaan. Alistetun Séverinen voihke ja huudot eivät kuitenkaan kieli niinkään kivusta kuin äärimmäisestä seksuaalisesta hurmiosta. Kohtauksen keskeyttää Pierren ääni reaaliaimailmasta ja Séverinen fantasia katkeaa. Valvetilan Séverine makaa omassa vuoteessaan hengeä vaaleanpunaisessa yömekossa, valkeissa lakanoissa ja yhtä vaaleassa ja maanläheisessä makuuhuoneessa. Kontrasti on huomattava fantasia-Séverinen lyhyeen punaiseen mekkoon ja takkiin. Juuri kirkkaanpunaiseen on tavattu liittää ajatuksia erotiikasta, lihallisuudesta, säädttömyydestä ja häpeästä. Keskiaikaisissa kuvissa pitkät ja valloillaan olevat hiukset ovat olleet sekä Maria Magdaleenan että Lilithin tunnusmerkkejä. Sidottu tukka taas viestii naisen seksuaalisuuden olevan hallinnassa. (Saarikoski, H. 119, 125) Séverinen hiukset elävät kamppauksesta toiseen elokuvan aikana ja niistä on lähes aina tulkittavissa viitteellisesti hänen senhetkinen mielentilansa: valmistautuessaan ottamaan vastaan ensimmäisen miesasiakkansa Séverine avaa siistiksi kammattun nutturansa ja heilauttaa hiuksensa vapaille laineille. Tapahtuneen jälkeen hän lähtee bordellista kokomustissa, peittävä hattu nutturalla päällä ja aurinkolasit silmillä. Lääkärin yläluokkaisena vaimona Séverine joutuu pitämään yllä hienostunutta, sievistelevää julkisivua sekä muille että itselleen.

Elokuvilla on tapana käyttää hyväksi näyttämisen ja peittämisen leikkiä. Myös Päiväperhossa riisutaan, revitään, puetaan ja verhoudutaan. Eräissä fantasian ja todellisuuden rajaa erityisesti hämärtävässä kohtauksessa alaston Séverine puetaan mustaan, koko vartalon mittaiseen sifonkikaapuun, jolloin hän samanaikaisesti sekä peittää että paljastaa kaiken. Mary Ann Doane pitää naisen osittain peittäviä naamioita, huntuja ja harsoja trooppeina, jotka viestivät naisellisuuteen liitettävästä vaarallisesta petollisuudesta. Verhoiltu nainen pitää salaisuuksia ja luo hänen kuvastaan arvoituksen. Läpikuultava kangas, joka sekä peittää että näyttää, luo naisen ja kameran väliin esteen; toisen, suodattimen kaltaisen kankaan valkokankaan sisään. (Doane, M. A. 48–49)

Päiväperho eroaa luonteeltaan muista naista naamioivista elokuvista siinä, että sen tutkielma naisen seksuaalisuudesta ei pyri kiihottamaan tai patologisoimaan. Vaikka elokuvassa on useita kohtauksia seksuaalisista fantasioista ja bordellin kanssakäymisistä, ei alastomuutta tai seksiä näytetä missään kohtaa avoimesti. Lisäksi kohtauksia värittää Deneuve'n jo Inhossa tutuksi tullut etäännytetty, viileä olemus; tyhjä katse ja vähäeleisyys, jotka eivät itsessään kerro juuri mitään, mutta antavat katsojan sijoittaa niihin omia mielensä heijastuksia. Deneuve'n näyttelytyö luo Séverinen hahmoon sen erikoisuuden, jopa häiritsevyyden. Katselemme tätä kaunista vaaleaa naista osallistumassa mitä erilaisimpiin seksuaalisiin akteihin, mutta hänessä ei ole hitustakaan sensuellia eroottisuutta sen totunnaisessa merkityksessä. Miesten riisuessa, kosketellessa ja alistaessa Séverineä hän on aina kylmäkiskoisen eloton — aivan erityisesti silloin, kun hän nauttii siitä. Séverinestä on riisuttu kaikki esiintyminen ja muiden miellyttäminen: kaikista oleellisinta on hänen oma nautintonsa, jonka hänen oman kehonsa häpäisyn ympärille kietoutuvat masokistiset fantasiat tyydyttävät. Buñuel tavoittaa erityisen hyvin eroottisuuden mielikuvituksellisen luonteen vastakohtana välittömälle



fyysisyydelle ja tirkistelylle. Séverine vie kehonsa passivoimisen äärimmilleen kohtauksessa, jossa hänen tulee esittää kuollutta ruumista arkussa. Toiveen esittänyt mies tuo huoneeseen videokameran ja käy kukkien kanssa arkun äärelle. Sekä kameran että miehen katse tuijottavat Séverinen elottomaksi tekeytynyttä ruumista. Séverinen kaunis, mutta etäännytetty keho on täydellisen abjekti.

Saadessaan toteuttaa fantasioitaan sekä työtään bordellissa — joka saattaa myös olla fantasiaa —, Séverine alkaa huomattavasti vapautua. Hän on onnellisempi, lempeämpi miestään kohtaan ja halukas tämän kosketukselle. Masokistisista fantasioistaan huolimatta hän haluaa rakkaussuhteessaan turvaa ja pelkää tai kammoksuu miehistä seksuaalisuutta. Hänen omista fantasioistaan huomio ei ole miehissä vaan hänessä itsessään. Lukuun ottamatta satunnaisia Séverinen lapsuuteen viittaavia väläyksiä, jotka on mahdollista tulkita viitteinä miehiin kohdistuvista traumaista, Päiväperho ei pyri millään tavalla etsimään naisen käytökselle syitä tai esittämään häntä sairaana. Buñuelin kokeellinen kerronta tuntuu onnistuvan tavoittamaan jotakin, mikä pakenee määreitä ja naisen kategorisointia.

Nykyään ajatellaan, ettei katsoja automaattisesti alistu elokuvan arvomaailmalle. Katsojan rooli elokuvan kuluttajana on moninaisempi ja aktiivisempi. Myös yleistäviä miehen ja naisen käsitteitä on alettu purkaa, sillä esimerkiksi valkoinen ja musta nainen asemoidaan katsojina eri tavoin. (von Bonsdorff, P. & Seppä, A. 2002, 14). Käyttäytymisrepertuaarit — jo opitut katsomisen ja tekemisen mallit — voivat kuitenkin olla hitaita muuttumaan. Ihminen on altis ehdollistumaan ärsykkeiden herättämille miellelyhtymille, mitä myös signaalioppimiseksi kutsutaan. Muistamme Ivan Pavlovin (1849–1936) koirakokeen, jossa kellon soittoa seurasi välittömästi lihan antaminen koiralle. Toimintoa toistettiin niin kauan, että koira oppi yhdistämään kellon soiton ruokaan. Kokeen edetessä koira alkoi erittämään sylkeä jo kuullessaan kellon äänen — riippumatta siitä saiko



se lihaa vai ei. Pavlovin teorian mukaan ehdollistamalla voidaan saada yksilö toimimaan tavalla, joka ei kuulu ehdollistetun tavalliseen toimintatapaan. Toisaalta monet kokeet ovat todistaneet, että koulutuksella voidaan myös kumota luonnollisia käyttäytymismalleja, ”viettejä”. (Wikipedia)

Ehdollistuminen on vahvasti ympäristön tuottamaa ja useimmiten tiedostamatonta, tahdosta riippumatonta oppimista. Toisin sanoen toisto rakentaa mielleyhtymiä halusimme sitä tai emme. Eli: kun naisvartalo esitetään uudelleen ja uudelleen erotisoituna katseen kohteena, on mielleyhtymä kiihottua. Alaston nainen saa sylkemme erittymään kuin Pavlovin koirilla lihakimpaleen edessä. Luonnollinen responssi ja naisen kokema todellisuus jäävät opitun reaktion varjoon. Samoin kuin haluja voidaan herättää, niitä voidaan myös tukahduttaa. Väitän että naisiin kohdistettu ristiriitainen paine olla samanaikaisesti haluttavia että tukahduttaa omat halunsa, on hyvin paljon pitkällisen ehdollistamisen seurausta eikä lainkaan luonnollinen tai biologisiin eroihin sidoksissa oleva toimintatapa. Uskon että naisen rooli on muutoksessa ja myös tulee muuttumaan, mutta se vaatii pitkällistä toistoa uudella tavalla kuvata ja tehdä. Vaihtoehtoinen kuvasta nauttimisen tapa syntyy Mulveyn sanoin keksimällä uusi ”halun kieli”, joka nousee vanhentuneiden ja sortavien muotojen yläpuolelle (1975, 8). Kun avarakatseisempaa, monipuolisempaa ja tasa-arvoisempaa elokuvaa ja kuvastoa saapuu tarpeeksi tarjolle, myös poisoppiminen menneestä voisi olla mahdollista. Kenties opimme katsomaan ja kokemaan täysin uudella tavalla, toisiamme halventamatta tai alentamatta.

KAUNIIN NAISEN ESTETIIKKA

Keskustelin erään miespuolisen videotaiteilijan kanssa hänen töistään. Kysyin miksi hän valitsee kuvauskohteikseen juuri kauniita, nuoria naisia. Vastaus oli, että se on hänestä esteettistä ja näyttää hyvältä kuvassa. Nainen on sulokas ja siinä on itsessään tarpeeksi syytä. Kokemukseni mukaan sama ajatus vilisee mieskuvaajien puheissa. Solakka naisvartalo koetaan silmiä hivelevänä, eikä sen kuvaaminen vaadi kummempia perusteluja. Kaunis malli tuottaa kauniita kuvia.

Naiseen suhtaudutaan kuin hedelmäkulhoon. Se on ikiaikainen kuvaamisen kohde; objekti, jota voidaan kuvata vain puhtaan esteettisistä näkökulmista; vailla syvempää olemusta. Nainen on kaunis ruumis — kauhuelokuvassa usein hyvin kirjaimellisesti. Julia Kristevan *abjektion* käsite kuvaa erityisen hyvin juuri tällaista olemisen tilaa; naisen vartaloa ilman sielua (Kristeva, J. 1982, 2).

Phantasmagorian näyttelijät ovat kauniita nuoria. Joudumme kysymään myös itseltämme: miksi? Yksi keskeisimmistä syistä on varmasti oma henkilökohtainen suhteemme kuva-aiheisiin. Näyttelijät heijastavat rooleihin paitsi osia itsestään myös minua ja Tiaa tekijöinä ja persoonina. Ystävämme Helen käsittelee samankaltaisia aiheita omassa taiteessaan, humanisti Matti on Tian veli. Saman sukupolven edustajina, saman henkisinä ja omasta lähipiiristämme tulevana näemme heidät omien itsejemme ja periaatteidemme edustajina. Emme toki väitä, että näyttelijöidemme kauneus ja fotogeenisyys olisi yhdentekevää. Kun mietimme taiteellista työtä ja siihen sopivia kasvoja, valitsemme osittain intuitiolla. Tässä kohtaa esteettisillä valinnoilla on merkitystä. Kenen kasvot puhuttelevat meitä ja onnistuvat välittämään käsittelemiämme aiheita ja tunteita? Osittain valinta tapahtuu myös käytännön puitteissa; kenet satumme löytämään ja lupautumaan hulluihinkin seikkailuihin. Elokuvan tai taideteoksen näyttelijöihin henkilöityy koko ajatusprosessien kirjo. Phantasmagorian tapauksessa Helenin esittämä kaunis, valkoinen, hoikka, nuori nainen on koko läntisen populaarikulttuurin heijastuma ja juuri sellaisena itsestään selvä valinta. Matin rooli huojuttaa oletuksia hahmojemme sukupuolista ja keskinäisistä suhteista. Valitsimme tietoisesti rooleihin henkilöt, joissa havaitsimme samankaltaisuutta ja keskinäistä yhdennäköisyyttä.

Tiedetään että katsotuksi ja sitä kautta hyväksytyksi tuleminen on ihmiselle hyvin tärkeää. Jo vauvan ja äidin välisessä vuorovaikutuksessa katsekontaktilla on merkittävä rooli nähdyksi ja ymmärretyksi tulemisen kokemuksessa. (Myllärniemi, J. 2017, 46) Naisella on siis samanaikaisesti jokaiselle ihmiselle luonteenomainen tarve tulla nähdyksi, että syvästi ahdistava kokemus katsottavana olemisesta. Hyväksyvän ja ihailevan tai toisaalta esineellistävän katseen merkityseroja voi olla vaikeaa ymmärtää. Se mitä ei ymmärrä, nousee kuitenkin tavallisesti esiin varoittavana tunteena. Monet kertovat oppineensa aistimaan epämieluisan katseen jo pienenä tyttönä, minkä tunnistan itsekin.

Feministinen elokuvatutkimus purkaa miehistä, naista esineellistävää katsetta tutkimalla tarkemmin asetelmaa, jossa nainen on kuvassa esillä ja näytteillä. Elokuvien naisuus on passiivista



naisellisuutta, fantasioita naisellisuudesta. Nainen pyrkii silkan naisellisuutensa avulla hurmaamaan miehen ja saamaan tämän itselleen. Tällaista strategisesti käytettyä naiskuvaa kutsutaan myös naisellisuuteen naamioitumiseksi. (Rantonen, E. 2001, 55) Miehen rooli katsojana ja naiselta odotettu objektin osa on siis rakennettu sisään länsimaiseen tieteeseen ja taiteeseen jo kauan ennen elokuvaa, jonka ylevät miessankarit ja hemaievat kaunottaret ovat vain entisestään vakiinnuttaneet tätä sukupuolitettua kahtiajakoa. John Berger kirjoittaa teoksessaan *Ways of Seeing* (1977, 47. Käännös omani.):

”Mies toimii ja nainen näyttäytyy. Miehet katsovat naisia. Naiset katsovat itseään katseen kohteena. Tämä määrittelee paitsi suurimman osan miesten ja naisten välisistä suhteista, myös naisten suhteen itseensä. Naisen tarkastelija hänessä itsessään on mies: tarkasteltava nainen. Täten hän muuttaa itsensä objektiksi — ja mitä erityisemmin visuaaliseksi objektiksi: näyksi.”

Sukupuoli ja seksuaalisuus ovat värittäneet kauneuden diskurssia aina Platonin ajan miesvaltaisesta, avoimesti homoseksuaalisesta yhteiskunnasta lähtien. 1700-luvun filosofeille oli tyypillistä selittää kauneutta naisvartalon avulla. (Brand, P. Z., 1999, 3) Pia Livia Hekanaho on tarkastellut estetiikan käsitteiden problematiikkaa ja sukupuolitumista Edmund Burken ja Immanuel Kantin varhaisia tekstejä vasten. Hekanaho esittää, että nostamalla esiin filosofien teorioiden etäisempiä juonteita voidaan paljastaa heidän hierarkkisia kytköksiään suhteessa sukupuoleen, havaitsijaan ja havainnon kohteena olemiseen. (Hekanaho, P. L. 2002, 40)

Hekanaho osoittaa, että esteettisten teorioiden oletama neutraali subjekti — kauneuden kokija — paljastuu Burken ja Kantin teksteissä valkoiseksi, korkeasti koulutetuksi, ylempään yhteiskuntaluokkaan kuuluvaksi heteromieheksi. Keskustelu ”ihmisestä” on keskustelua miehestä, miehen representaatioista ja miesten luomasta kulttuurista. Naiset määrittävät ihmisyyden poikkeustapauksina. (Hekanaho, P. L. 2002, 28–39) Estetiikka, johon ihanteemme pohjaa, on siten perimmäiseltä olemukseltaan hyvin rajatun subjektin määrittelemää.

Burken ja Kantin estetiikan keskeisiksi alakäsitteiksi ovat nousseet kauneus ja ylevyys. Ylevän käsitteellä viitataan objektiin, joka saa havaitsijansa kokemaan samanaikaisesti sekä kunnioitusta herättävää pelkoa että esteettistä mielihyvää. Tällaisia ovat majesteettiset objektit kuten suuret luonnonilmiöt, valtameret tai tilat, joissa voi kokea äärettömyyttä. Kant käyttää esimerkkeinä hurjaa myrskyä tai jylhää vuoristomaisemaa, joissa nautinto yhdistyy kauhuun. (Hekanaho, P. L., 2002, 29, 35)

Sekä Burke että Kant ovat liittäneet yleveyden maskuliiniseen ja päätyneet siten sukupuolitetaan kahtiajakoon ylevän ja kauniin välillä. Myös ihmisen rakennettu kulttuuri, kuten pyramidit ja antiikin kirjallisuus, ovat yleviä ja asettavat siten taiteelliset ja arkkitehtoniset saavutukset miehen puolelle. Kauneuden puolelle katsotaan kuuluvaksi kukkakedot ja puutarhat — tai naisen vartalo. Burke käyttää kauneuden herättämästä voimakkaasta tunteesta sanaa rakkaus. Tässä ajatuksessa hän tarjoaa objektin kauniissa feminiinisessä, jonka oletettu katsoja on heteroseksuaalinen mies. Burke estetisoi himon tähän rakkaudeksi kutsuttuun tilaan, jossa maskuliinisen subjektin katse voi turvallisesti viipyä. (Hekanaho, P. L., 2002, 29–35) Näin Burke kehottaa löytämään silmää miellyttäviä pinnanvaihteluita haluttavasta naisesta Hekanahon poiminnassa (29–30):

*”Tarkkailkaapa toki kaunista naista kohdasta, missä hän kenties on kauneimmillaan — kaulan ja rintojen tienoilta. Pankaa merkille sileys, pehmeys, vaivaton ja huomaamaton pullistuminen. Huomatkaa pinnanvaihtelut — tämä pinta ei säily pienimmässäkään kohdin samanlaisena. Petollinen labyrinthi, jonka lävitse häilyvä katse liukuu kevytmielisesti tietämättä, minne kiinnittyä tai minne on matkalla. Eikö tämä havainnollistakin sitä jatkuvaa, mutta kuitenkin miltei huomaamattomana pysyvää pinnanvaihtelua, joka muodostaa kauneuden yhden merkittävän ja olen-
naisen ainesosan?”*

Burken käyttämässä kielessä korostuu mieskatsojan aktiivinen katsominen suhteessa katsottuun naiseen passiivisena objektina. ”Mehän rakastamme sitä mikä alistuu meille”, hän ylistää. Silti naiseen liitetään samanaikaisesti ajatus viettelevyydestä ja petollisuudesta, jonka labyrinthiin vaeltava mieskatse harhautuu. Burke jatkaa heteroseksuaalisuutta pakottavalla väitteellä, että kauneinkaan mies ei voi herättää samankaltaisia intohimoisia tunteita kuin nainen. (Brand, P. Z., 1999, 3) Miehen tulee kohdistaa haluava katseensa naiseen, mutta osoittaakseen sivistyneisyyttä kyetä tarkastelemaan kohteensa kauneutta viileästi. Esteettisen keskeisimmäksi tehtäväksi muodostuu siten halun ohjailu. (Hekanaho P. L. 2002, 31)

Kant määrittelee kauneuden sellaiseksi, mikä saavutetaan ilman raskaita ponnisteluja. Ponnistelu ja vastusten voittaminen kuuluvat luonteeltaan ylevään maskuliinisuuteen. Naisesta ne tekevät suorastaan vastenmielisen. Myös moraali ja hyve ovat yleviä. Sukupuolitetussa vastakkainasettelussa nainen asettuu siten moraalin ulkopuolelle kauniina, mutta oppimattomana. Kantin nainen iloitsee siististi hyllyyn järjestetyistä kirjariveistä, joita sitten katsella tyhjäpäisesti. Kantin mukaan naisen kiinnostus abstraktiin spekulatioon on kieroutunutta. Hän avaa ajatuksiaan seuraavasti: (Hekanaho P. L. 2002, 35–36)

”Työläs opiskelu tai vaativa pohdiskelu, vaikka nainen suoriutuisikin niistä erinomaisesti, pilaavat ne ansiot, jotka ovat hänen sukupuolelleen ominaiset. Nainen, jolla on pää täynnä kreikkaa, kuten rouva Dacier’lla, tai joka keskustelee mekaniikan peruskysymyksistä markiisitar de Châlet’n tavoin, voisi yhtä hyvin kasvattaa parran, sillä ehkäpä tämä ilmaisisi selvemmin sitä syvällisyyttä, jota kohti hän ponnistelee.”

Naisen ymmärrys kuuluu kauneuden ja tunteen piiriin. Kant esittää, että naisille tärkeää on ”miellyttävyys ja huomion kohteena oleminen”. Miehen ymmärrys on ylevyyttä ilmaisevaa, päte-
lyyn kykenevää varsinaista järkeä. Kun ylevä järki samalla katsotaan kuuluvan universaaliin, suljetaan naiset ihmiskunnan ulkopuolelle. (Hekanaho, P. L. 2002, 36–37)

Kantin logiikassa maskuliininen ei eroa feminiinisydestä, ylevä kauniista tai järki tunteesta millään muulla muotoa kuin siten, että toinen määrittyy aina toisen kiellon kautta. Tässä kantilaisessa järjestyksessä järkeä ja velvollisuutta ei ole olemassa ilman aistien aluetta. Kantin nainen sitoo

ihmisen maahan ja ruumiillisuuteen. Feminiininen vetovoima näyttäytyy pelottavana ja vastustettavana naisten ylivalta miehiin. Naiseus liitetään aisteihin ja haluihin, jotka sekoittavat järjen, ja joita siten tulee vastustaa ja rajoittaa. (Hekanaho, P. L. 2002, 36–37)

Vaikka luonto on tavallisesti liitetty naiseen, 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alussa se alettiin omaksua osaksi luovaa miestä. Taiteilijanero luo, tuskailee ja synnyttää uusia ajatuksia. Naisen ei katsottu tähän kykenevän. Neroon liitettiin ajatuksia luonnon äidillisyydestä, äitiydestä ja luovista voimista. Luova ihminen oli kuitenkin poikkeuksetta mies. Naisilta puuttui milloin järkeä, milloin mielikuvitusta kyetäkseen tekemään taidetta. Ylevä Luonto oli nyt isä. (von Bonsdorff, P. 2002, 323–325)

Otto Weiningerin vuonna 1903 julkaistujen tekstien mukaan nainen ei kykene tarkastelemaan totuutta, velvollisuutta ja kauneutta. Häinkin sanoo naisen kauneuden syntyvän miehen rakkaudesta. Rakastuessaan mies projisoi ihanteensa vähempiarvoiseen naiseen luoden siten tämän kauneuden. Toisin sanoen mies rakastaa naisessa ihannekuva itsestään. Seksuaalisena olentona nainen on olemassa vain silloin, jos mies hyväksyy oman seksuaalisuutensa ja antautuu sille. Nainen on siten puhdas objekti ja miehen luomus. Hän on viaton ja vastuusta vapaa, mutta ilman vastuuta myös moraaliton. (von Bonsdorff, P. 2002, 326–327)

Lacanilaisen psykoanalyttisen ajattelun mukaan naisesta, jolta kielletään olemuksellisuus, tulee subjekti. Subjekti on juuri puutetta ja puutteellisesta naisesta tulee siten ihmisen kuva miehen sijaan. ”Subjekti ei ytimeltään ole rationaalinen ja itsetietoinen, kokonainen Mies, vaan perusteeton, oman ja toisten harhailevien katseiden alla elävä Nainen.” Olemuksellisuuden kieltäminen naiselta voidaankin nähdä itse asiassa feminismin edistysaskeleena. (von Bonsdorff, P. 2002, 327)

VAIHTOEHTOISIA NÄKymiÄ

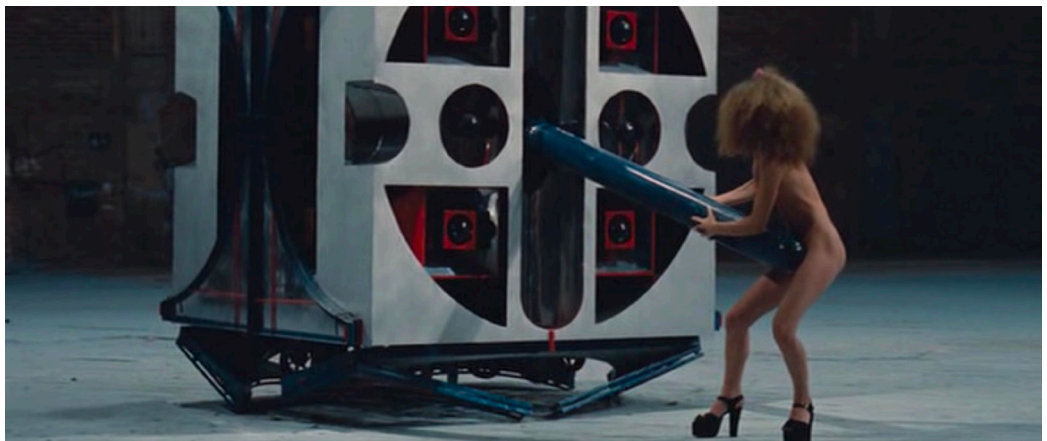
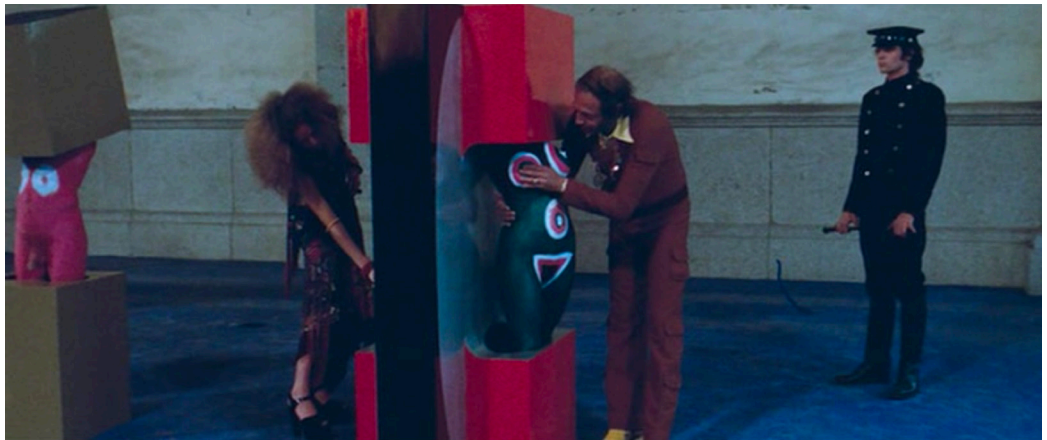
Miten voisimme oppia katsomaan toisin? Feministitutkijat esittävät ratkaisuksi binaarisuuden purkamista. Mies- ja naiskategorioiden hämärtyessä myös patriarkaalinen hierarkia alkaa murtua. Sukupuolet eivät näin ollen puolita ihmistä vaan edustavat erilaisia tapoja olla ihminen. (von Bonsdorff, P. & Seppä, A. 2002, 23) Feministisesti suuntautuneet tekijät pyrkivät usein tietoisesti horjuttamaan vakiintunutta katsojapositionia. Miehisen katseen rinnalle tuodaan erilaisia katsomisen tapoja; naisellisia, biseksuaalisia, homoeroottisia, androgyynejä tai kaksijakoisen sukupuolijaon ylittäviä. Taiteessa on mahdollisuus esittää monitasoisia ja ristikkäistä identifikaatiota, jossa perinteiset sukupuoliasetelmat sekoittuvat ja muotoutuvat uudelleen. (Seppä, A. 2002, 59) Feministinen taide on pyrkinyt anonymisyyteen ja kollektiivisuuteen vastakohtana miehiselle nerokulttuurille. (Sederholm, H. 2002, 88)

Androgyynisyys sekoittaa tyylin kautta käsityksiä maskuliinisesta ja feminiinisestä. Muodin kontekstissa on hyvinkin tavallista rikkoa feminiinisuuden ja maskuliinisuuden rajoja niin muotoilussa kuin androgyynien mallien käytössä. Mainoskuvien androgyynit hahmot eivät kuitenkaan ole



vielä suoraa vastaestetiikkaa stereotyypeille. Taiteella sen sijaan on erityinen asema käsitellä ihmissyyttä. Taidetta voidaan käyttää yllättävien iskujen tavoin rikkomaan hetkellisesti itsestään selvinä pidettyjä normeja, kuten sukupuolen esittämistä. (von Bonsdorff, P. & Seppä, A. 2002, 18–19, 23)

Valtion ja kirkon liitosta kertovan *Paholaiset*-elokuvan (1971, ohj. Ken Russell) kuningas Ludvig XIII:n (Graham Armitage) pöyhkeilevä elämäntyöli näyttäytyy juuri feminiinisenä performatiivisuutena. Elokuva alkaa hänen kruunauksellaan: mukaelmalla *Venuksen syntymästä* (Sandro Botticelli, 1486), jossa hänet kuvataan teatterilavasteissa jonkinlaiset simpukkabikinit yllään. Hoviväki näyttää koostuvan niin perinteisiin miesten tamineisiin kuin perinteisiin naisten juhla-mekkoihin pukeutuneista miehistä. Seuraavaksi siirrymme seuraamaan ulkomuotoaan häpeilevää, seksuaalisuutensa kanssa kilvoittelevaa abbedissaa, sisar Jeannea (Vanessa Redgrave), joka fantasioi tulisesti kaupungin papista Urbain Grandierista (Oliver Reed). Sisar Jeannen kuvitelmissa hän suutelee intohimoisesti ristiltä laskeutuvan, orjantappurakruunua kantavan Grandierin huulia,



paljasta rintaa ja jalkoja. Ajatustensa kiusaamana abbedissa alkaa syyttää Grandieria hänen mieltensä riivaamisesta ja noituudesta. Myöhemmin saamme todistaa Grandierin eksorkismia, jotka äityvät orgioiksi, joissa kokonainen luostarillinen nunnia vapautuu kaavuistaan, polttaa Raamattuja ja repii ristit alas.

Myös kulttisuosiota nauttiva kauhumusikaali *The Rocky Horror Picture Show* (1975, ohj. Jim Sharman) hämärtää sukupuolen, seksuaalisuuden ja soveliaisuuden rajoja. Elokuva alkaa traditio-naalisilla, heteronormatiivisilla häillä, joissa naisilla on mekot, miehillä puvut, ja kaikki osallistuvat perinteisten sukupuoliroolien ylläpitoon. Häääuton kylkeen on kirjoitettu ”WAITTIL TONITE — SHE GOT HERS, NOW HE’LL GET HIS”*. Teksti vahvistaa kulttuurin (jossa esiaviollinen yhdyntä on moraalisesti arveluttavaa) oletusta siitä, että nainen haaveilee häistä ja mies seksistä. Elokuva seuraa tuiki tavallista teksasilaista pariskuntaa, Janet Weissiä (Susan Sarandon) ja Brad Majorsia (Barry Bostwick), jotka häistä lähteissään eksyvät erikoiseen kartanoon. Katsoja asemoi-tuu Janetin ja Bradin matkakumppaniksi, kun ”suloinen transvestiitti” tohtori Frank-N-Furter ja muu kummajaisten sakki johdattaa heitä sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden moninaisempiin saloihin. *The Rocky Horror Picture Show*’n nimihahmo Rocky on tiedemies Frankin laborato-riossa rakentama luomus: kaunis, lihaksikas miehen perikuva, joka palvelee elokuvan kehyksissä erityisesti homoeroottista katsetta. Ensivaikutelma oudosta kartanosta asukkaineen on pelottava ja vaarallinen, mutta kiehtova. *The Rocky Horror Picture Show* näyttää sukupuolen liukuvana ja määrittelemättömänä ja kehottaa nauttimaan seksuaalisuudesta ilman häpeää. Se on esimerkiksiään voimaannuttanut seksuaalisuutensa kanssa kamppailevia nuoria vuosikymmenestä toiseen.

The Rocky Horror Picture Show nousi suosioon keskiyön näytöksissä samaan tapaan kuin ”campin kummisedän” John Watersin elokuvat kuten *Pink Flamingos* (1972) ja *Female Trouble* (1974). Watersin tuotanto kiusoittelee huonolla maulla ja sukupuolen ja seksuaalisuuden performatiivi-sella, naurettavalla luonteella. Hänen elokuviansa vakiokasvo on suurikokoinen drag queen Divine (Harris Glenn Milstead), joka saattaa varastaa kaupasta lihaa reisiensä välissä tai syödä maasta tuo-retta koirankakkaa. Watersin elokuviinsa haalimat hahmot ovat pysäyttäviä näkyjä; lihavia, vanhoja, harvahampaisia, yliamuvasti meikattuja ja valtavarintaisia. Vuonna 1990 ilmestynyt *Cry-Baby* on parodia romanttisista nuorisomusikaaleista, joissa kaunis ja kiltti tyttö tapaa komean, mutta pahan pojan.

Eteläamerikkalainen elokuvaohjaaja Alejandro Jodorowsky käsittelee elokuvissaan sukupuolia, kehollisuutta, onnellisuutta, kulttuureja, uskontoja, taidetta, politiikkaa, kuolemaa, rahaa ja yhteiskuntaa — oikeastaan kaikkea, mikä ihmiselämää koskettaa. Jodorowskyn *The Holy Mountain* (1973) on yksi lempielokuviani ja inspiraationi keidas. *The Holy Mountain*issa ihmisyyden raken-nettu puoli kauneudesta kulttuuriin ja sodasta rahaan käydään läpi planeetta kerrallaan. Planeetta Venuksella on kokonainen tehdas, jossa valmistetaan miehille erilaisia lihasproteeseja pohkeisiin, takapuoleen, hauikseen ja penikseen. Lisäksi he tuottavat muun muassa kosmetiikkaa ja kasvoja. Planeetta Jupiterissa syntyy taidetta sutimalla maalia takapuoleen ja istumalla paperin päälle. Muse-oiden taide-esineet ovat kosketeltavissa olevia todellisia vartaloita. Suurin spektaakkeli on ”*Love Machine*”, ’Rakkauskone’, valtava mekaaninen vagina, jolle voi oikein käsiteltynä tuottaa tuuttaavan ja pärisevän orgasmin.

*Vapaasti suomennet-tuna: ”Odotahan vain iltaa – nainen sai mitä halusi, nyt mies saa mitä hän haluaa”

Feminismin toisen aallon aikana, 1970-luvulla, alkoi muotoutua uusi taidemuoto: performanssi. Perinteen rasitteista vapaana juuri feministit ottivat performatiivisen taiteen omakseen. Perfor-

manssit ovat kiinni ajassa ja ottavat kantaa vallitseviin diskursseihin. (Sederholm, H. 2002, 78) Halusimme performatiivisuuden tuntua mukaan myös Phantasmagoriaan. Sitä luo erityisesti lähes 10 minuuttia pitkä yhdellä otolla kuvattu kohta, jossa Helen tanssii eteerisenä hidastetussa videossa. Matti puoliksi makaa ja puoliksi istuu Helenin taustalla altaanreunalla, piirtyen siluettina valoa vasten. Helen on puettu Netta Törmälän kimmeltävään, smaragdinvihreään asukokonaisuuteen, jota Matin ylellisyydestä vihjaava asu ja Tian huolellinen stailaus täydentävät. Valaistuksella ja savukoneella jäljittelimme musiikkivideomaista ja kallista tunnelmaa. Kuvasin kuvanopeudella 62 kuvaa sekunnissa, jolloin saimme aikaan sulavaa hidastuskuvaa. Pidin kameran paikallaan jalustalla koko tilanteen ajan luodakseni vaikutelman muotokuvamaisuudesta ja hetkellisyydestä. Liike syntyy Helenin hypnoottisessa tanssissa, jota sekä Matti että kuvan katsoja seuraavat.

Perinteistä taidemuodoista poiketen performanssi tuo esiin esittäjänsä persoonan, kehollisuuden, ajan ja paikan. Sitä alettiin pitää ilmaisutapana, joka mahdollisti feministisen sanoman ja vahvisti naisidentiteettiä. Judith Butler hahmottaa sukupuolen (gender) itsessään performatiivisena tekona, joka syntyy sosiaalisten rituaalien toistamisesta. Tavat ja instituutiot osallistuvat kielellisiin ja toiminnallisiin ilmaisiin. Käytännöt ja puhutavat ovat kuitenkin muuttuvia suhteessa toimintaan ja tilanteisiin, mikä kertoo mahdollisuudesta kehittää myös vaihtoehtoisia ilmaisutapoja. (Sederholm, H. 2002, 78–79)

Performatiivisesti rakentunut sukupuoli-identiteetti saattaa toistettuna tuntua pysyvältä ja perustavanlaatuiselta. Helena Sederholm esittää paikallisen väliintulon, kuten stereotyyppien liioittelemisen, mahdollistavan ritualisoituneen toiston rikkomisen. Hetkellinen ja yllättävä esteettinen häirintä horjuttaa tasapainoa. Sederholm ei kuitenkaan halua puhua ”vastaestetiikasta” tai ”vastastrategiasta” feministisen nykyaikaisen yhteydessä, sillä niiden pohja on dualistisessa vastakainasettelussa. (Sederholm, H. 2002, 80)

Voimme yrittää ohjailla katsojan katsetta, mutta loppujen lopuksi emme voi vaikuttaa katsojan tulkintoihin. Taiteen vastaanottajat projisoivat näkemäänsä aina omat ennakoasenteensa ja odotuksensa, mikä vaikuttaa suuresti teoksen tulkintaan. Yksi kulttuurisen esityksen tavoista, joilla kyseenalaistetaan normittuneita käsityksiä, on matkinta (mimicry). Matkimalla jäljitellään jotakin, joka on jo itsessään jäljitelmä. Nykyaikaisissa käytettynä matkimalla halutaan parodioida käsityksiä, jotka ovat olemassa vain ihmisten mielissä. Feministinen parodiointi kohdistuu tavallisesti kliseeseen naiskuvaan; naisellisiksi katsottujen vaatteiden, poseerausten ja kaiken sen keinotekoisuuden ylilyömiseen. (Sederholm, H. 2002, 99) Phantasmagoria on yhdistelmä sekä naiskuvien matkimista että ihailuun perustuva, vilpittömän kunnianosoitus esikuvillemme. Samanaikaisesti löydämme itsekin nautintoa elokuvista ja naisrepresentaatioista, joita kritisoiimme. Joudumme määrittelemään suhtautumisemme jokaisen kuvan kohdalla ja rakentamaan ne hyvin harkittujen valintojen kautta. Se, mistä pidämme, ei aina ole sitä, mitä haluamme toisintaa.

Naisten älyllisen aliarvioimisen pitkä historia asettaa naisille ylimääräisiä haasteita. Toisaalta, kuten Pauline von Bonsdorff huomauttaa: ”Mies ”*toisena*” on vielä enemmän kartoittamaton *manner*.” Naisen kulttuurisesti marginaalinen asema mahdollistaa oman itsen ja yhteiskunnan tarkastelun etäisyyden päästä. Miehen historiallisesti muotoutunut ensisijaisuus rajaa heidän käsitystään inhimillisestä maailmasta. Miehen näkökulma maailmaan ja miehen luomat kuvat ovat helposti naisten ulottuvilla. Sen sijaan kuvat, joissa tekijä on nainen ja kohde mies tai nainen, ovat

harvinaisempia. Miehillä ei näin ollen ole samankaltaista pääsyä siihen, miten toinen sukupuoli on heitä katsonut. Naiselle muodostuu mieheen verraten tiedollinen etulyöntiasema. (2002, 316, 332)

Ulkopuolelta määritelty marginaalisuus voi auttaa naista ymmärtämään paremmin myös muita vähemmistöasemia, leimautumista ja keskusasemaan kohdistuvia kriittisiä näkökulmia. Marginaaliin asetettuna ihmisen itsereflektiivisyys lisääntyy. Hän joutuu omaksumaan sekä valtavirtänäkökulman että tiedostamaan oman, poikkeavan näkökulmansa. Marginaalista tarkasteltuna maailma näyttää moniäänisempänä. (von Bonsdorff, P. 2002, 333)

Tiettyyn kulttuuriin syntyntä ihmistä ei voi enää siitä erottaa. Hän on osa kulttuuria ja kulttuuri osa häntä. Muut ihmiset, sosiaaliset instituutiot ja tavat muodostavat osaltaan ihmisen todellisuutta. Ihmisen halut ja teot muotoutuvat yhteisön keskuudessa ja tulevat osaksi kulttuuria. Yksilö ei voi vaikuttaa sosiaaliseen todellisuuteensa, eikä siten pysty määrittelemään sukupuoltaan kaan kulttuurista vapaana. (von Bonsdorff, P. 2002, 137–138)

Von Bonsdorff esittää, että perinteen ulkopuolelle ei voi asettua, eikä se ole tarpeellistakaan. Oleellisempaa on tiedostaa perinne ja ymmärtää sen rooli jatkuvana ja muuttavana. Von Bonsdorff katsoo naisena tekemisen olevan mahdollisesti tehokkaampaa kuin ilmiöiden tarkastelu sanallisesti argumentoimalla. Analyysi leimaa helposti puhujan ryhmän edustajaksi ja kaventaa ryhmän monimuotoisuutta. Hän puolustaa näyttämistä sanomisen sijaan, mihin myös Phantasmagoria-teos pyrkii. (2002, 335) Taiteen tulkinnanvaraisuus mahdollistaa vallitsevan tilanteen kyseenalaistamisen ja herättää ajatuksia vaihtoehtoisuudesta.

Nyky-yhteiskunnassa näkyvyys tuo valtaa ja uskottavuutta. ”Näkyvän ideologia” arvottaa ihmisen arvokkuuden tämän pinnasta, ulkonäöstä ja mielikuvasta. ”Jos ihmisestä ei voi muodostaa mielikuvaa, häntä ei ole.” (Sederholm, H. 2002, 91) Näkyvyydestä on tullut jo vitsi kulttuuripiireissä, jossa monelle tarjotaan palkaksi tehdystä työstä pelkkää näkyvyyttä. Tietyt ihmiset myös näkyvät helpommin kuin toiset. Sosiaalinen media, erityisesti Instagram, antaa alustan näyttää ja näkyä. Instagramista onkin muodostunut erityisesti nuorten naisten ja tyttöjen identifioitumisen väline. Naiset kääntävät kameran itseensä ja kehoonsa luoden naiskuvaa, jonka moni kokee voimaannuttavana. Toisaalta sosiaalinen media lisää samanaikaisesti juuri naisille erityisiä paineita niin ulkonäöstä kuin mielekkästä elämästäkin. Yhtä kaikki Instagramista on tullut varteenotettava taiteilijan työkalu, jonka avulla luodaan nimeä ja verkostoja. Feministinen liikehdintä näkyy sosiaalisessa mediassa ja sen ulkopuolella sekä individualismin että naisten välisen kollektiivisuuden lisääntymisenä. Naisen tasa-arvon käännekohdissa on aina ollut rinnalla myös jokin suuri teknologinen muutos. Onko sosiaalinen media oman aikamme väylä uusille tuulille? Internetin aikakaudella muutos ja mielipiteen ilmaus on välitöntä ja nopeaa. Uutiset kulkevat nopeasti, mutta myös sotaistasi.

En usko yksittäisen teoksen muuttavan syvään juurtuneita käsityksiä. Uskon kuitenkin siihen, että vaihtoehtoisten tarinoiden ja kerronnantapojen lisääntyminen voi laittaa liikkeelle kipinän ja ennen pitkää muuttaa maailmaa. Monista yksittäisistä teoksista syntyy yhdessä useampien äänien aalto, joka huomataan.

- Alfredson, Tomas (2008). Ystävät hämäärän jälkeen (Alkuperäinen nimi: Låt den rätte komma in). Ruotsi: EFTI.
- Argento, Dario (1985). Phenomena [elokuva]. Italia, Sveitsi: DACFILM Rome.
- Argento, Dario (1987). Opera [elokuva]. Italia: ADC Films.
- Berger, John (1977). Ways of Seeing. Lontoo: Penguin Books.
- Brand, Peg Zeglin (1999). Symposium: Beauty Matters. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 57:1, 1–10.
- Buñuel, Luis (1967). Päiväperho (Alkuperäinen nimi: Belle de jour) [elokuva]. Ranska/Italia: Robert et Raymond Hakim.
- Buttgereit, Jörg (1987). Nekromantik [elokuva]. Länsi-Saksa: Jelinski & Buttgereit.
- De Palma, Brian (1976). Carrie [elokuva]. Yhdysvallat: Red Bank Films.
- Demme, Jonathan (1991). Uhrilampaat (Alkuperäinen nimi: The Silence of the Lambs) [elokuva]. Yhdysvallat: Strong Heart/Demme Production.
- Doane, Mary Ann (1991). Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. New York: Routledge.
- Dry, Jude (2019). 15 Famously Homoerotic Horror Movies, From 'The Craft' to 'Hellraiser'. IndieWire 22.10.2019. Saatavissa: <https://www.indiewire.com/gallery/gay-horror-movies-homoerotic-queer-subtext> [Viitattu: 12.5.2020].
- Fleming, Andrew (1996). Noitapiiri (Alkuperäinen nimi: The Craft) [elokuva]. Yhdysvallat: Columbia Pictures.
- Forman, Milos (1975). Yksi lensi yli käenpesän (Alkuperäinen nimi: One Flew Over the Cuckoo's Nest) [elokuva]. Yhdysvallat: Fantasy Films.
- Fukasaku, Kinji (2000). Battle Royale (Alkuperäinen nimi: Batoru rowaiaru) [elokuva]. Japani: Toho Company.
- Harron, Mary (2000). Amerikan psyko (Alkuperäinen nimi: American Psycho) [elokuva]. Yhdysvallat, Kanada: Am Psycho Productions.
- Hekanaho, Pia Livia (2002). Ylevät miehet – kauniit naiset: Sukupuolitettun kauniin ja ylevän jäljillä. Teoksessa Kauneuden sukupuoli: Näkökulmia feministiseen estetiikkaan, toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.
- Hitchcock, Alfred (1954). Takaikkuna (Alkuperäinen nimi: Rear Window) [elokuva]. Yhdysvallat: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Hitchcock, Alfred (1958). Punainen kyynel (Alkuperäinen nimi: Vertigo) [elokuva]. Yhdysvallat: Alfred J. Hitchcock Productions.
- Hitchcock, Alfred (1960). Psyko (Alkuperäinen nimi Psycho) [elokuva]. Yhdysvallat: Shamley Productions.
- Hokkanen, Jouni & Virolainen, Nalle (2011). Roskaelokuvat. Helsinki: Johnny Kniga Publishing.
- Hughes, K., Bellis, M. A., Jones, L., Wood, S., Bates, G., Eckley, L., McCoy, E., Mikton, C., Shakespeare, T. & Officer, A. (2012) Prevalence and risk of violence against adults with disabilities: a systematic review and meta-analysis of observational studies. Geneva: World Health Organization, Department of Violence and Injury Prevention and Disability. Saatavissa: <https://www.who.int/disabilities/violence/en> [Viitattu: 18.5.2020]
- Jodorowsky, Alejandro (1973). The Holy Mountain (Alkuperäinen nimi: La montaña sagrada) [Elokuva]. Meksiko: ABKCO Films.
- Jordan, Neil (1994). Veren vangit (Alkuperäinen nimi: Interview with the Vampire – The Vampire Chronicles) [elokuva]. Yhdysvallat: Geffen Pictures.
- Kristeva, Julia (1982). Powers of Horror: An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press.
- Kubrick, Stanley (1971). Kellopeliappelsiini (Alkuperäinen nimi: A Clockwork Orange) [elokuva]. Iso-Britannia, Yhdysvallat: Warner Bros.
- Kupiainen, Reijo (2005). Elokuva ja toisin katsomisen mahdollisuus. Synnyt/Origins 2/2005.
- Mangold, James (1999). Vuosi nuoruudestani (Alkuperäinen nimi: Girl, Interrupted) [elokuva]. Yhdysvallat, Saksa: Columbia Pictures.
- Mateo, Ashley (2019). 8 of the Most Common Sexual Fantasies [verkkodokumentti]. The Oprah Magazine. Saatavissa: <https://www.oprahmag.com/life/relationships-love/a28697121/sexual-fantasies> [Viitattu 28.4.2020.]
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen 16.3 Autumn 1975, 6–18.
- Paasonen, Susanna (2010). Sukupuoli ja representaatio. Teoksessa Käsikirja sukupuoleen, toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino.
- Paavilainen, Anna (2019). Kaksi ruumista rannalla [lyhytelokuva]. Suomi: Oy Bufo Ab.
- Polanski, Roman (1965). Inho (Alkuperäinen nimi: Repulsion) [elokuva]. Iso-Britannia: Compton Films.
- Polanski, Roman (1967). Vampyyrintappajat – anteeksi, hampaanne ovat niskassani (Alkuperäinen nimi: The Fearless Vampire Killers) [elokuva]. Iso-Britannia, Yhdysvallat: Cadre Films.
- Powell, Michael (1960). Pelon kasvot (Alkuperäinen nimi: Peeping Tom) [elokuva]. Iso-Britannia: Michael Powell (Theatre).

Rantonen, Eila (2001). Naiseus strategiana: esityksiä ja politiikkaa. Julkaisussa *Nainen / naiseus / naisellisuus* (toim. Minna Nikunen, Tuula Gordon, Sanna Kivimäki & Riitta Pirinen). Tampere: Tampere University Press.

Russell, Ken (1971). *Paholaiset* (Alkuperäinen nimi: *The Devils*) [elokuva]. Iso-Britannia: Russo Productions.

Sederholm, Helena (2002). Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen. Teoksessa *Kauneuden sukupuoli: Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.

Seppä, Anita (2002). Feministinen avantgarde – autonomisen estetiikan anarkistinen sisaruoli. Teoksessa *Kauneuden sukupuoli: Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.

Sharman, Jim (1975). *The Rocky Horror Picture Show* [elokuva]. Iso-Britannia, Yhdysvallat: Twentieth Century Fox.

Sontag, Susan (1995). *Tuhon fantasiat*. Teoksessa *Paras elokuvakirja*, toim. Peter von Bagh. Juva: WSOY.

Tarantino, Quentin (2003). *Kill Bill: Volume 1* [elokuva]. Yhdysvallat, Japani: Miramax.

Tarantino, Quentin (2004). *Kill Bill: Volume 2* [elokuva]. Yhdysvallat: Miramax.

von Bonsdorff, Pauline (2002). *Kahdentuva nainen: Estetiikka naisihmisen työnä*. Teoksessa *Kauneuden sukupuoli: Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.

von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita (2002). *Johdanto*. Teoksessa *Kauneuden sukupuoli: Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.

Waters, John (1972). *Pink Flamingos* [elokuva]. Yhdysvallat: Dreamland.

Waters, John (1974). *Female Trouble* [elokuva]. Yhdysvallat: Dreamland.

Waters, John (1990). *Cry-Baby* [elokuva]. Yhdysvallat: Universal Pictures.

Wikipedia: Klassinen ehdollistuminen [verkkodokumentti]. Päivitetty 15.9.2018. Saatavissa: https://fi.wikipedia.org/wiki/Klassinen_ehdollistuminen. [Viitattu 20.5.2020.]

Wikipedia: Lady Godiva [verkkodokumentti]. Päivitetty 2.5.2020. Saatavissa: https://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Godiva. [Viitattu 20.5.2020.]

Wikipedia: Pavlovin teoria [verkkodokumentti]. Päivitetty 9.4.2020. Saatavissa: https://fi.wikipedia.org/wiki/Pavlovin_teoria. [Viitattu 20.5.2020.]

4

PAHAN NAISEN HISTORIA JA HEIJASTUMAT NYKYAJASSA

Ilona Lehtonen

KAHTIA JAETTU NAINEN

”Exposure. That’s the only thing that works. Everything else is just talk. You have to have the courage to stay in the situation that frightens. And then you’ll learn that fear isn’t dangerous.”

– He (*Antichrist*, 2009)

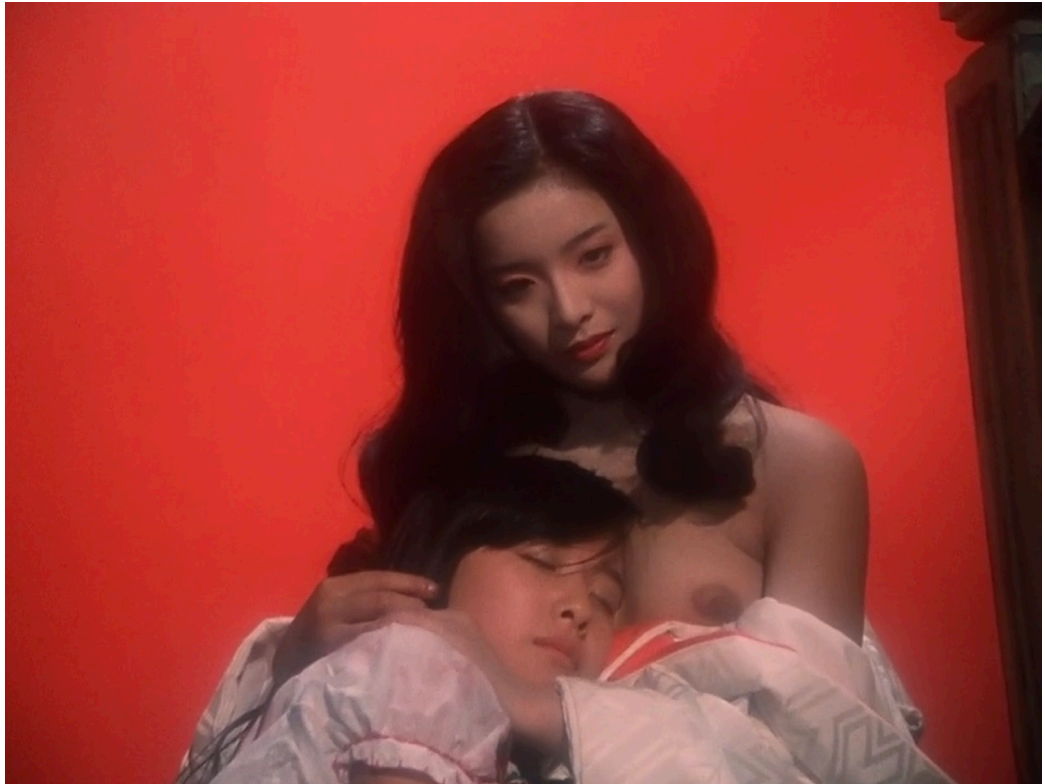
*"Altistuminen. Se on ainoa asia mikä auttaa. Kaikki muu on pelkkää puhetta. Pelottavaan tilanteeseen täytyy uskaltaa jäädä. Vasta sitten opit, että pelko ei ole vaarallista.

Naisruumiillisuutta ja sen kokemuksellisuutta on läpi länsimaisen kulttuurihistorian määrittänyt yhtäältä neutraalin hyveellisuuden, toisaalta uhkaavan seksuaalisuuden ambivalenssi. Naisruumiissa kasvamiseen yhdistyy kokemus poikkeavuudesta, luonnottomuudesta ja pakottavasta ristiriitaisuudesta. Vastakkaiset voimat riepottelevat naista eri suuntiin; toisella puolella ovat vapaus ja itsekontrolli, toisella objektinomaisen passiivisuus. Minuuskokemus asettuu jonnekin näiden välille. Nainen kokijana joko tunnistaa tai kätkee itseltään erilaisuutensa suhteessa normaaliin (mies) tai muihin normaalista poikkeaviin (ei-miehiin). (Battersby, C. 1998, 11, 39)

Puhekielessä jako rakastettaviin ja häpeällisiin naisiin sanallistuu misogynistisissä madonnan ja huoran käsitteissä. Madonna ja huora molemmat määrittelevät naisen tämän seksuaalisen, eroottisen ja hedelmällisen statuksen kautta suhteessa (heteroseksuaaliseen) mieheen (Harrington, E. 2014, 102). Tämä kaksijakoisuus on asettunut tiukasti kollektiivisen tietoisuuden varjoalueille ja tulee näkyväksi erityisen hyvin kauhuelokuvassa.

Dikotomian leimaavalla pelkistyksellä voi olla merkittäviä vaikutuksia siihen, millaisena naisen elämä nähdään ja kuinka nainen elämäänsä elää. Nuorten tyttöjen kokemaa kiusaamista ja huora-sa-





nan käyttöä tutkinut Helena Saarikoski kertoo haastattelemiensa tyttöjen nostaneen toistuvasti esiin maineen käsitteen. Maine jakaa tytöt ja naiset raa'alla tavalla kahtia hyviin ja huonoihin, kunniallisiin ja likaisiin, ja alkaa jo varhain määrittää tytön suhdetta seksuaalisuuteen. Yhteiskunta näkee naisen seksuaalisuuden pelottavana ja tuhoavana voimana, jota tulee suitsia. Uhkaavana ja saastaisena koettu seksuaalinen nainen on kollektiivisessa mielikuvassa huono nainen, "huora". Vaa'an toisella puolella on kumppaniksi ja vaimoksi sopivat kunnan tytöt. Kunnan naiselta seksuaalisuus otetaan pois, sillä hyvä tyttö on hyveellinen, aseksuaali äitihahmo. Saarikosken muotoilua lainaten: "Hyvät naiset eivät ole seksuaalisia, ja seksuaaliset naiset eivät ole hyviä." Ja edelleen Rita Liljeströmin tiivistelmän mukaan: "Huoria on rangaistava seksuaalisuudesta ja seksuaalisuudesta tulee heidän rangaistuksensa (raiskauksessa)." (Saarikoski, H. 2012, 100). Seksuaalisuuden ja siihen kajoamisen henkilökohtaisuus tekee rankaisun kokemuksesta erityisen kipeää ja nöyryyttävää.

Madonna/huora-kahdentuma edustaa dualismin varaan rakentuvaa naisen seksuaalisuutta. Naisiin liitetään samanaikaisesti seksuaalinen uhka että vaatimus aktiivisesta ja päättäväisestä pidättäytymisestä. Siten nuorelta naiselta odotetaan vastuunkantoa sekä miehen että naisen kiihottumisesta omaa seksuaalista käytöstä kontrolloimalla. (Harrington, E. 2014, 91)

Psykoanalyysi hakee syitä madonna/huora-kahdentuman muodostumiselle yksilötasolla pojan varhaislapsuuden kokemuksista ja erityisesti kehityshäiriöistä suhteessa äitiin. Sigmund Freudin (1856–1939) määrittelemä oidipuskompleksi on tunnettu teoria, jossa lapsen seksuaa-

liset impulssit löytävät ensimmäisen kohteensa vastakkaista biologista sukupuolta edustavasta vanhemmasta. Freudin mukaan lapsi alkaa 3–4-vuoden iässä omaksua henkisiä esteitä, jotka sitten kasaantuvat luonnollisten seksuaalisten impulssien tielle. Varhaisten vuorovaikutussuhteiden kautta lapsessa alkaa herätä negatiivisena koettuja tunteita kuten inhoa ja häpeää, sekä moraalisen ideaalin vaatimuksia, jotka myöhemmässä elämässä voivat muodostua haitaksi. Tämän ”latenssivaiheen” aikana lapsen seksuaaliset yllykkeet tukahdutetaan ja ne heräävät uudelleen vasta murrosiässä, ”genitaalivaiheessa” (Freud, S. 1962, 43–45). Lapsuudessa rakentuneiden vuorovaikutussuhteiden katsotaan myöhemmin tavalla tai toisella määrittelevän miehen piilotajuista suhtautumista naiseuteen ja naissukupuoleen.

Länsimaaisessa kulttuurissa seksuaalisuus liitetään romanttisen rakkauden diskurssiin. Rakkaus syntyy kahden tasa-arvoisen ja vastavuoroisen osapuolen välille. Rakkaussuhteeseen liitetty seksi nähdään kauniina, sanattomana vuoropuheluna, jossa ilmaistaan romanttisia tunteita. Toisaalta seksuaalisuuteen liitetään ihmisyyden pimeät puolet, syyllisyys ja häpeä kaikessa piilevässä ahdistavuudessaan. Likaisena, syntisenä ja uhkaavana koettu seksuaalisuus on tavanomaisesti sijoitettu naiseen. Häpeälliseksi leimattu nainen suljetaan samalla ulos kulttuurimme keskeisimmäksi kohotetusta tunteesta: romanttisesta rakkaudesta. (Saarikoski, H. 2012, s. 141)

Saarikosken mukaan rakkaus tunteena nousee tyttöjen kokemuspiirissä yhdeksi kulttuurimme keskeisimmistä ja arvostetuimmista jaetun tiedon alueista. Tytöt kasvavat ympäristössä, jossa romanttista rakkautta pidetään tärkeänä ja itseisarvoisesti tavoiteltavana. Vastaavasti tytön tai naisen seksuaalista halua ei tavoiteta samanarvoisena tunteena. Se on jotakin, joka on kulttuurisesti heikosti sanallistettavissa ja minkä ilmaisua voimakkaasti rajoitetaan. (Saarikoski, H. 2012, 148) Sanojen puute itsessään rajoittaa tunteen kokemista ja kykyä sen ilmaisuun.

Tyttö, joka on syystä tai toisesta saanut osakseen huoran leiman, usein omaksuu sen osaksi minäkuvaansa. Hän kantaa mukanaan mielikuvaa sukupuolensa likaisuudesta ja omasta kelpaamattomuudestaan. Mielikuva naisen seksin likaisuudesta on vahvuudessaan päällekkävyä ja vastaansanomaton. Yhteisönsä silmissä tahrattu tyttö uskoo itsekin seksin likaisuuden poissulkevan mahdollisuuden rakkauteen. (Saarikoski, H. 2012, 145)

Nykyinen romanttisen rakkauden ideologia vaalii vakituista sitoutumista ja tuomitsee tilapäiset suhteet luonnonvastaisina, naiselle sopimattomina. Ristiriitaisesti eroottisesti virittynyt kulttuuri esittää vaatimuksia haluttavuudesta. ”Rakkaus tuottaa hyväksyttyä seksiä, seksi sinänsä ei tuota rakkautta”. Seksuaalisuus erotetaan tässä ajattelutavassa ihmisen kokonaispersoonallisuudesta irralliseksi objektiksi. Michelle rakkaudeton seksi sallitaan herkemmin eivätkä tilapäiset suhteet uhkaa miehen mainetta — tai miestä itseään — samoin kuin naisen. ”Juuri nainen voi pahuudessaan ja moraalittomuudessaan vaarantaa seksin arvon harjoittamalla sitä tunteettomasti”. (Saarikoski, H. 2001, 148–149)

KAUNOTAR ON HIRVIÖ: MYTOLOGISET NAISOLENNOT

”Kuolemaakin katkerampi on nainen. Hän on pyydys, hänen sydämensä on ansa, hänen kätensä ovat kahleet. Jumalalle mieluinen hänet välttää, mutta synnintekijä joutuu hänen verkkoonsa.”

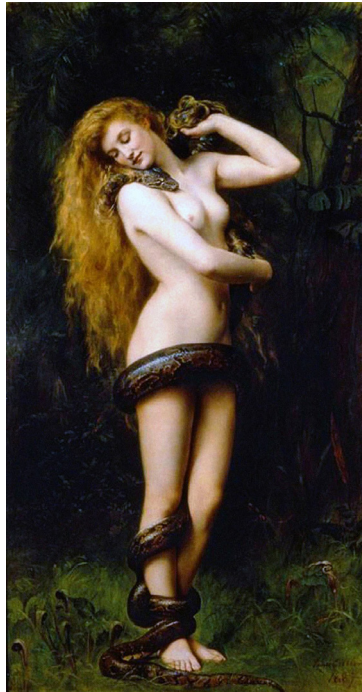
Saarnaajan kirja 7:26

Kulttuurinen konstruktio naisesta kaksois-olentona, jota yllä käsiteltiin, on lukuisten myyttien luoma ja ylläpitämä tuote. Naisen lisääntymiseen kykenevä keho on herättänyt aikojen saatossa niin viehätystä kuin pelkoa. Se on samanaikaisesti sekä hirviömäisen feminiinisuuden vaarallinen ja saastainen ruumiillistuma että ihailua ja halua synnyttävä mystiikkaan verhoiltu vartalo. Nainen on joko voimakas, moraalityn ja epäpuhdas pahuuden lähettiläs tai pyhä, ravitseva, aseksuaali hyväntekijä. Tätä kaksijakoista suhdetta on käsitelty teksteissä ja kuvissa läpi historian ja yli kulttuurien. Keskeiseksi nousee lisääntymiskykyisen kehon voima synnyttää ja toisaalta vuotava, valuva kohtu saastuttajana ja pelonlähteenä. (Ussher, J. M., 2006, 1)

Naisjumalattariin ja -hirviöihin, naisdemoneihin ja noitiin on liitetty eläimellisiä, vietteleviä ja turmiollisia piirteitä. Naispuoliset olennot ovat edustaneet kaikkea sairasta, kieroutunutta ja kauhistuttavaa. Populaarikulttuuri lainaa myyteistä ja kansantaruista ja pitää ne hengissä. Myyttien voima on mustavalkoista ja ambivalenttia; kai-

kella on kääntöpuoli, täydellinen varjokuva. Populaarikulttuuri ylläpitää tätä asetelmaa ja toisaalta antaa väylän radikaaleillekin ilmaisuille. Feministisen kulttuurin tutkija Jane Caputi esittää, että ”jumalatar” ja ”hirviö” voivat olla yksi ja sama, ja vaikka ”jumalatarhirviö” tapettaisiin, on hän perimmäiseltä olemukseltaan kuulematon. Hän elää myyteissä, usein seksuaalisoituna ja pornografisena. (Caputi, J. 2004, 19) Myytit toimivat vallankäytön välineinä.

Vanhoista tarustoista ja mytologioista löytyy lukuisia naisen kahtiajaolla leikitteleviä olentoja, joita kuvataan usein sangen misogynistiseen sävyyn. Monet ovat kirjaimellisesti ulkomuodoltaan puoliksi viehättäviä naisia, puoliksi hirviöitä; ylävartalo on viehättävän naisen, mutta alaruumis vyötäröstä alaspäin kuuluu hirviölle. (Blackledge, C. 2003, 168). Tällaisia ovat esimerkiksi seireenit, harpyijat, sfinksit ja merenneidot. Lamiat olivat kauniin neidon muodon ottaneita henkiolentoja, antiikin ajan ”vampyyreitä”, jotka viettelivät nuorukaisia ja nauttivat sitten näiden tuoreesta lihasta ja verestä. Alun perin





Lamia tarkoitti Poseidonin ja Libyan tytärtä, jota rankaistiin kammottavalla ulkonäöllä kostoksi lasten sieppaamisesta ja murhaamisesta. (Wikipedia: Lamia)

Myös naisen katse on tappava. Siitä kertoo lukuisat myytit kiveksi kovettavasta Medusasta japanilaiseen luminaiseen Yuki Onnaan. Tarinoita on selitetty pelolla, joka on syntynyt suhteessa äidin katseeseen. Psykoanalyytikot Freudista lähtien ovat perustelleet aikuisiän kiintymysongelmia varhaisessa äitisuhteessa kohdatulla kylmällä katseella. Pienen vauvan sanotaan ottavan saamansa hoidon aluksi itsestäänselvyytenä. Hän on kaikkivoipa kuvitelmassaan, että ruokkiva ja hellivä syli on subjektiivinen objekti, jonka vauva on itse luonut. Äiti ja vauva ovat yhtä. Kun vauva nostaa katseensa äidin rinnasta äidin kasvoihin, hän näkee niissä itsensä. D. W. Winnicottin teorian mukaan äidin ja vauvan välille syntyy katseilla yhteen sidottu symbioosi, sanaton tunteiden vaihto elävästä toiseen. Vauva alkaa oppia, että katsetta seuraa näky äidin kasvoista (Winnicott, D. W., 1967, III–113). Äidin reaktioista tai reagoimattomuudesta riippuen lapselle voi kehittyä erilaisia hylkäämisen kokemuksia. Jos äiti on masentunut ja emotionaalisesti poissaoleva, itsekokemukseen jää särö eikä lapselle kehity tasapainoista perusturvallisuuden ja -luottamuksen tunnetta. Varhaisen äidin silmät, syli ja vuorovaikutus jättävät tällöin mieleen kuvan pelottavasta ja lamaannuttavasta (äidin) katseesta, johon liittyy pelko hylkäämisestä (Myllärniemi, J. 2017, 157).

Antiikin Kreikassa vallitsi käsitys, että miehen tuli hallita ja alistaa naiset. Platonin mukaan aito ja jalo sielu syntyy uudelleen mieheen, kun taas menetetty sielu muuttuu naiseksi. Naisen kyky viettelä ja saada miehiä pauloihinsa fyysisellä olemuksellaan teki hänestä vastenmielisen. Miehistä ylevyyttä edusti pyrkimykset vapautua naisisen viehätysvoiman vaikutusvallasta. (Myllärniemi, J. 2017, 149) Kreikkalaisen mytologian mukaan maailman ensimmäinen nainen, savesta valettu Pandora, vapautti kaikki maailman vitsaukset.

Antiikin Kreikan vihamielinen suhtautuminen naiseen vaikutti suuresti juutalaiskristilliseen teologiaan ja loi perustan läntisten uskontojen kertomuksille. Varhaiskristillinen teologia

katsoi Paratiisikertomuksen kuvastavan sitä, kuinka mieli (Aatami) lankeaa aistien (Eeva) houkutuksesta. Miehen edustamaa järkeä pidettiin hyveellisenä, mutta naisen miehessä herättämä halu sitoi hänet aistillisuuden kahleisiin. Monet varhaiset kirkkoisät olivat naisvihaajia eikä naiseudessa nähty mitään jumalallista eikä pyhää. Naista pidettiin jopa paholaisen välikappaleena maan päällä. Jumalallinen luomisen voima nähtiin ehdottomasti miehisenä kykynä, joka tapahtuu miehen oman tahtotilan kautta. (Myllärniemi, J. 2017, 148–150)

Madonna ja huora -nimitykset kumpuavat *Raamatun* kahdesta Mariasta; Neitsyt Mariasta — tai Madonnasta —, Jeesuksen äidistä; ja Magdalan Mariasta, syntisestä, mutta armahdetusta naisesta. Neitsyt Marian hyveellisyyden tae on juuri tämän fyysinen koskemattomuus. Mariaa pidetään ikuisena neitsyenä. Evankeliumien mukaan Marian hedelmöitti Pyhä Henki ja Jeesus syntyi neitseellisesti. Seksuaalisuutta harjoittanut Magdalan Maria sai armahduksensa katumuksessa, syntisyytensä tunnustamisessa.

Raamatun nainen on toisaalta elämän tuoja, äiti, toisaalta perisyntiin houkutellut viettelijätär. Babylonialaisen ja juutalaisen mytologian mukaan ensimmäinen nainen oli Lilith, joka luotiin maan tomusta miehensä Aatamin tapaan. Lilith ei kuitenkaan suostunut olemaan miehensä alamainen vaan vaati tasa-arvoa. Aatami yritti seksuaalisesti alistamalla saada Lilithin kuuliaiseksi, mutta Lilith pakeni nöyryytettynä miehensä luota. Hänestä tuli lapsia yön pimeydessä ryöstelevä demoni, ”öinen velhotar”, jonka seksuaalisuus on rajatonta. Korvaukseksi Luoja loi Aatamille uuden naisen tämän kylkiluusta. Miehensä palvelijaksi luodusta Eevasta tuli kuitenkin perisyntien kasvot, kun hän houkutteli Aatamin maistamaan hyvän ja pahan tiedon puun hedelmää. Lilithiä ja Eevaa pidetään syntisinä viettelijättärinä, jotka vastustivat luojansa tahtoa ja viettelivät miehen pahaan. Tarinat loivat pohjaa ristiriidalle naisesta, joka on samaan aikaan haluttava mutta pelottava ja miehille vaarallinen. (Myllärniemi, J. 2017, 151–152)

Synkimmillään naista kohtaan tunnettu pelko on näyttäytynyt keskiajan noitavainoissa, ”naisten holokaustissa”, joka on historian suurin naisiin ryhmänä kohdistunut joukkoteurastus. Ihmiskunta oli matriarkaalinen satoja tuhansia vuosia ennen patriarkaalista sivilisaatiota. Naisia ja feminiinisiä jumalattaria kunnioitettiin. Alun perin noitakaan ei ollut paha vaan hän sai voimansa Suuresta Äidistä. Hän käytti rohtoja ja taikoja parantamiseen yhteisön hyödyksi. Patriarkaalisen vallankumouksen myötä äitijumalattaret menettivät kuitenkin arvovaltansa ja noitia alettiin syyttää kaikesta ihmistä kohdanneesta pahasta. Aikana, jolloin pelkkä olemassaolo oli taistelua, noidasta löytyi sopiva syntipukki. Noitaa pidettiin paholaisen edustajana maan päällä ja hänen uskottiin aiheuttavan nälänhätää, kulkutauteja, sortoa ja sotia. Uskottiin, että nainen kykeni kuukautisten aikaan vahingoittamaan pelkällä katseellaan. Noita käytti pahaa silmää, jolla oli kyky tuhota. Katse kohdistui miehiin ja heidän maineeseensa, kehoonsa ja järkeensä. Erityisen pelottava oli noidan kyky hävittää miehen penis kuin savuna ilmaan. Rangaistukseksi ihmiskunnalle aiheuttamista onnettomuuksista kirkolliset auktoriteetit julistivat noidat hävitettäväiksi. Paavi Innocentius VIII:n julistus 1484 demonisoi feminiinisen vallan ja aloitti noitavainot. Noitarovioita poltettiin aina 1700-luvun loppuun asti. Noitavainot syntyivät miesvaltaisessa kristillisessä yhteiskunnassa, jossa seksuaalisuus oli tukahdutettua. Noitiin liitettiin eroottisesti epäpuhtaita mielikuvia. Kaiken noituuden lähteenä pidettiin kyltymättömän naisen lihallisia himoja. Aikalaiskirjoissa sana noita oli synonyymi sekä naiselle että pahuudelle. Mies asetti omat kielletyt seksuaaliset halunsa ja siihen liittyvän häpeän naiseen. Tukahdutetut seksuaaliset pelot loivat pohjaa niin noitavainoille kuin naisiin kohdistuvalle väkivallalle yhä tänä päivänä. (Ayers, M. Y., 2011, 21–30)



VAGINA DENTATA JA MEDUSA KASTRAATIOPELKOJEN KUVAJAISINA

Psykoanalyysi katsoo, että miehisen sukupuoli-identiteetin ja seksuaalisuuden kehitys on hyvin paljon riippuvainen pojan suhteesta penikseensä. Penikseen koskemisen tuottama mielihyvä ja tyydytys lisäävät penikseen liitettyjä mielekkäitä tuntemuksia ja siten sen arvokkuutta pienen pojan mielessä (Myllärniemi, J. 2017, 59–60). Freudin mukaan havainto siitä, että naisilla ei ole penistä, johtaa usein kestävään käsitykseen naisesta heikompana ja vähempiarvoisena sukupuolena. Naisen sukuelimen näkeminen herättää myös hirvittävän pelon oman peniksen — ja samalla oman miehiisyyden kokemuksen tukipilarin — menettämisestä. (Freud, S. 1962, 61)

Oidipaalivaiheessa kastroatiopelko kehittyy suhteessa isän puolelta tulevaan uhkaan. Äidistään kiinnostuneen pojan mielessä isästä muodostuu kilpakumppani, joka pahimmassa tapauksessa voi kostaa ottamalla häneltäkin peniksen pois. Pojan kastroatiopelko kasvaa lopulta äitiä kohtaan tunnettuja haluja suuremmaksi ja kielletyt toiveet piiloutuvat tiedostamattomaan. (Myllärniemi, J. 2017, 71)

Äidin kehon herättämä kastroatiopelko syntyy passiivisesti poissaolon kokemuksesta. Lacanin mukaan naisen ”puutos” tuottaa peniksen merkitystä kokonaisen ihmisen symbolina. Koska nainen on ”kastroidu” hän edustaa ”puutosta” suhteessa symboliseen järjestykseen, kun taas mies edustaa tätä järjestystä. Barbara Creed tuo Freudin kastroidun naisen rinnalle ajatuksen naisesta kastroidijana, jonka uhriksi mies voi joutua. Kastroidun naisen myytti kertoo miesten peloista ja fantasioista naisen sukuelimistä ansana; mustana aukkona, joka voi niellä heidät kokonaisena; helvetinporttina, joka syöksee kadotukseen. (Creed, B. 1993, 106–110)

Miesten tuntema pelko naisen uhkaavasta seksuaalisuudesta on saanut erilaisia mielikuvituksellisia muotoja mytologioiden pelottavissa jumalatarherviöissä, syntiin houkuttelevissa

viettelijättäriissä sekä succubuksissa eli seksidemoneissa. Kastratiopelkoja kuvastaa varsin selväpiirteisesti kauhistuttava *vagina dentata* (lat. hampaallinen vagina); tarina peniksen yhdynnässä irti leikkaavasta vaginasta, mitä on kerrottu erilaisissa muodoissaan kansantaruissa ympäri maailmaa. Elina Reenkolan mukaan vaginaa on pidetty myös käytävänä kuolemaan; tämänpuoleisesta tuonpuoleiseen (Yle Areena, 2020).

Kreikkalaisen taruston käärmehiuksinen Medusa ja tämän irti leikattu pää kiveksi kovettavine katseineen on Freudista alkaen tulkittu allegoriaksi naisen sukuelimelle ja sen herättämille peloille. Vääntelevistä käärmeistä muodostuvat hiukset muistuttavat häpykarvoista ja torahampaiden koristama suu ja siitä ulos työntyvä pitkänomainen kieli edustavat emättimen suuaukkoa ja klitorista. (Myllärniemi, J. 2017, 122) Medusassa kiteytyy niin kirjaimellisessa kuin symbolisessa mielessä kastroivat pelot. Erityisen keskeiseksi nousee falliset käärmeet äidin karvoituksen symbolina. Karvat kauhistuttavat, mutta korvaavat peniksen — poissaolon, josta alkuperäinen kauhu syntyy. Medusan pää on klassinen fetissiobjekti, joka vahvistaa äidin peniksen poissa- ja läsnäolon samanaikaisesti. Freud käyttää Medusaa allegoriana kastroidulle äidille, mutta Barbara Creed osoittaa sen roolin myös kastroidina, erityisen häijynä versiona vagina dentatasta. Hän kiinnittää huomiota käärmeen avonaiseen kitaan, teräviin torahampaisiin ja naisen tuomista merkityksistä käärmeeseen seksuaalisena symbolina. (Creed, B. 1999, 111)

Vagina dentata viittaa myös kaksijakoisen naisen petollisuuteen, joka nautintoihin houkuttelemalla saa uhrinsa ansaan (Creed, B. 1993, 106). Medusan veren on kerrottu olevan osittain ihmiselle kuolettavaa ja osittain sillä oli henkiin herättävä vaikutus (Greek Medicine: Asclepius). Tässäkin naiseus nähdään sekä syntymää että kuolemaa tuovana voimana. Elokuvan Tappajahai (1975, ohj. Steven Spielberg) mainosjuliste on tulkinnassaan erityisen mieleen jäävä. Poikkileikkauksen kaltaisen kuvan yläreunassa on uiva nainen ja alaosa hallitsee valtava hai suu ammoltaan, terävät hampaat paljastettuina. Vedenpinnalta näkee vain alastoman naisen, mutta merenalaisissa syvyyksissä, piilotetussa tiedostamattomassa, vaanii kuolettava vaara valmiina hyökkäykseen: vagina dentata. Samaa ajatusta kantaa myytit naisista, joilla on vaginoissaan käärmeitä, ankeriaita, petokaloja tai lohikäärmeitä (Blackledge, C. 2003, 168).

Creedin luenta Freudin teorioista paljastaa, että nainen voi olla sekä kastroidi että kastroidu; joko kesytetty, passiivinen nainen tai tuhoava, aggressiivinen nainen. Mies voi uskoa näihin kahteen vastakkaiseen naiskuvaan vuorotellen tai jopa samanaikaisesti. Jos havainto äidin tyhjästä haarovälistä on liian pelottava, poika voi mielessään kieltää näkemänsä täysin. Tilalle syntyy fetissiobjekti, joka toimii peniksen korvikkeena. Fetisoidussa naisessa mies haluaa jatkaa kieltäytykseen perustuvaa lapsenomaista uskoa siitä, että naisellakin on penis vulvan sijaan. Ase, ruoska tai alusvaatteet toimivat peniksen korvikkeena. Niiden tehtävä on peittää naisen sukupuolielimen olemassaolo vaihtoehtona kastroidille vagina dentatalle. (Creed, B. 1993, 116)

Kastratiopelkoja ylläpitää yhä uudelleen kerrotut tarinat, kuten tositapahtumia kertaava *Aistien valtakunta* (1976, ohj. Nagisa Ōshima). Siinä obsessiivisesti rakastunut Sada Abe -niminen nainen kuristaa rakastajansa seksuaalisen nautinnon huipentumana ja leikkaa sen jälkeen keittiöveitsellä tämän peniksen ja kivekset irti. Abe kuljetti sen jälkeen kolme päivää irtileikattuja sukuelimiä mukanaan ja harjoitti niillä nekrofiliaa. Tapauksesta muodostui Japanin kerrotuin nais-tekiään liitetty rikoskertomus ja siten myös pelottelukeino naisen hillittömän seksuaalisuuden vaaroista. (Wikipedia)

Vagina dentatan katsotaan symboloivan oraalista, sadistista äitiä. Tähän äitiin liittyy vauvan pelko siitä, että aivan kuten he saavat ravintonsa syömällä äitinsä rinnasta, äiti voisi vastavuoroisesti syödä heidät. Toinen tulkinta liittyy symbioottiseen, pre-oidipaaliseen äitiin, joka uhkaa kuvaannollisesti nielaista pienokaisensa psyykkisen kadotuksen muodossa. Kumpikin selitys hampaallisesta vaginasta kaikkinielävän naisen symbolina kytkeytyy vauva-ajan muistoihin ja alitajuiseen pelkoon identiteetin menettämisestä äidille. (Creed, B. 1993, 109) Kauhuelokuvissa hävityksen ja oman persoonan menetyksen pelko peilautuu usein suoraan äitihahmoon, kuten Norman Batesissa toteutuvaan äidin haamuun *Psyko*ssa (1960, ohj. Alfred Hitchcock) tai *Carrien* (1976, ohj. Brian De Palma) kontrolloivaan, fanaattiseen äitiin.

Tavallisesti vagina dentata liitetään suuhun, ja erityisesti naisen suuhun. Tämä motiivi tulee selkeästi esiin erityisesti vampyyrielokuvissa, joissa pureminen ja veriset huulet, yhdyntä ja seksi ovat keskeisiä teemoja. Lähikuvat naisen avonaisesta suusta, esiin työntyvistä kulmahampaista ja verisestä suusta ovat vagina dentatan ilmentymiä. Toisinaan vihjaus on hienovaraisempaa. Creed nostaa yhdeksi esimerkiksi elokuvan *Blue Velvet – ja sinisempi oli yö* (1986, ohj. David Lynch) kohtauksen, jossa naisen sensuellista avonaiset huulet rinnastuvat leikillisesti makuuhuoneen seinällä riippuvaan puukaiverrukseen hampaallisesta vaginasta. (Creed, B. 1993, 107)

Toinen kauhuelokuvissa runsaasti käytetty, vagina dentataan liitettävä visuaalinen motiivi on vaarallisena näyttäytyvä sisäänkäynti. Yleisiä ovat myös kuvat pitkistä käytävistä, jotka johtavat kohti tuntematonta vaaraa. Creed lainaa Freudia esittäessään holvikattoisen eteishallin vastaavan oraalisia onkaloita ja laskevan portaikon muistuttavan ruokatorveen johtavaa kurkkua (Creed, B. 1993, 107–118). Freud määrittelee *Unien tulkinta* -teoksessaan talon ja sen eri osien merkitsevän alitajunnan kielellä ihmiskehoa. Jalkoväli saattaa unessa näyttäytyä kapeana pihana talojen välissä ja vagina pihan poikki kulkevana pehmeänä, liukkaana ja kaitana polkuna (Freud, S. 1955, III–112). Hyvin yleisissä hammasunissa on usein viitteitä huoneisiin ja käytäviin. Creedin tulkinnan mukaan hampaista uneksiminen yhdistettynä luolamaiseen huoneeseen johtavaan portaikkoon on mitä luultavimmin viittaus vaginaan kohdun sisäänkäyntinä. (Creed, B. 1999, 118)

Elokuvien tappaja piileskelee usein veitsen kanssa pimeissä oviaukoissa tai portaiden yläpäässä (Creed, B. 1993, 108). Dario Argenton elokuvissa rakennukset, piilokäytävät ja talojen alla



piilevät kellarit ovat lähes poikkeuksessa tapahtumien keskipisteessä. *Verenpunaisessa kauhussa* (1975, ohj. Dario Argento) tappaja hiiviskelee pimeillä käytävillä, mystinen talo pitää salaisuuksia ja seinien taakse kätkeytyy toisia tiloja. *Suspiriassa* (1977, ohj. Dario Argento) tanssikoulun käytävät johtavat noitien salaisiin tunneleihin. Kauhuelokuville on tyypillistä, että tunnelit ja luolat täyttyvät hämähäkeistä, käärmeistä tai lepakoista, jotka hyökkäävät varoittamatta (Creed, B. 1993, 108). *Phenomenassa* (1985, ohj. Dario Argento) hyönteiset ovat keskeisessä roolissa, sillä elokuvan *final girl*, Jennifer Corvino (Jennifer Connelly), pystyy kommunikoimaan niiden kanssa.

Useimmiten rakennusten osiin kytkeytyvät kohtaukset soljuvat huomaamatta osana elokuvan kerrontaa, mutta toisinaan koko elokuva sijoittuu tietyn rakennuksen ja sen kauhujen ympärille. Kuuluisin genren edustaja lienee *Hohito* (1980, ohj. Stanley Kubrick), jossa ydinperheen asuttaman hotellin huoneet ja käytävät pitävät sisällään karmaisevia salaisuuksia toisensa perään. Mieleenpainuvimpia näkyjä lienee kohtaus, jossa veriset massat murtautuvat odottamatta ovien takaa käytävään kuin hyökyaalto kaikessa tuhovoinnissaan. Edellä esitetyssä kontekstissa kohtaus assosioituu kuukautisiin.

Myös kauhukomediassa *Hausu* (1977, ohj. Ōbayashi, Nobuhiko) talo on pääroolissa. Psykedeelinen elokuva lainaa useita kauhuelokuvien trooppeja, mutta nojautuu myös alitajunnasta nousevaan, selittämättömään symboliikkaan. Monet ideat tulivat Ōbayashin tyttäreltä Chigumi Ōbayashilta, joka oli tuotannon aikaan esiteini. Ohjaajan mukaan aikuisten ideat käsittelevät vain järjellä ymmärrettäviä aiheita ihmisyydestä, mutta lapsi saattoi keksiä käsittämättömyyksiä. Chigumin ehdotuksista elokuvaan päätyi peilin heijastuksen hyökkääminen sen katsojan kimppuun, ihmisen pääksi muuttuva vesimeloni ja tyttöjä syövä talo. Hänen omiin pelkoihinsa perustui futonien tippuminen niskaan hirviön lailla ja sormien jääminen pianon koskettimien väliin. (Wikipedia)



ANTICHRIST (2009) – SYNTISEN ÄIDIN KIIRASTULI

Sillä välin kun aviopari rakastelee makuuhuoneessa, heidän pieni poikansa kiipeää ikkunaan ja putoaa kuolemaansa. Järkyttynyt äiti viedään kuntoutettavaksi ensin sairaalaan, mutta hoitoon tyytymätön terapeuttipuoliso päättää lopulta auttaa itse vaimoaan paranemaan. Hän vie luontoa pelkäävän vaimonsa altistusterapiaan metsän keskelle Edeniksi nimetylle mökille, jolla äiti ja poika olivat viettäneet yhdessä edellisen kesän. Mökillä mies alkaa nähdä outoja näkyjä ja nainen purkaa ahdistustaan yhä väkivaltaisemmiksi käyviin seksuaalisiin akteihin.

Asetelma on elokuvan *Antichrist* (2009) synopsis. Lars von Trierin tummanpuhuvan kauhuelokuvan maailma on raaka ja synkkä. Nimettömäksi jäävän pariskunnan (Charlotte Gainsbourg, Willem Dafoe) lapsen menetys ja pako Edeniin voidaan tulkita eräänlaisena kieroutuneena versiona *Raamatun* syntytarinoina. Elokuvan vastaavan tuottajan mukaan sen alkuperäiseen versioon olikin suunniteltu käännekohta, joka paljastaisi Saatanan luoneen maan Jumalan sijaan (Vestergaard, J. 2005). Tiedon vuodettua julkisuuteen von Trier aloitti uuden käsikirjoituksen, mutta saatanallinen paha on yhä vahvasti läsnä elokuvan kristillisessä symboliikassa, visuaalisen maailman painostavuudessa ja jopa suorina viittauksina – selkeimpänä tietysti elokuvan nimi. Gainsbourgin ja Dafoen hahmot on nimetty lopputeksteissä englannin sukupuolittuneiden hän-pronominien mukaan He ja She. Viitaan jatkossa selvyiden vuoksi hahmoihin miehenä ja naisena, joiden sukupuolikonstruktiona heidät epäilyksettä esitetään.

Antichristista on tehtävissä vertauskuvallinen tulkinta käänteisenä, kuolemaan verhottuna vastineena *Vanhan Testamentin* luomiskertomukselle ja *Uutta Testamenttia* mukaillen Jeesuksen syntymälle. Mies ja nainen, joilla ei ole nimiä, päätyvät Edeniin, joka näyttäytyy paratiisin sijaan nyt pahuuden kohtuna. Pojan syntymän korvaa pojan kuolema. Kolme sanansaattajaa (kauris, kettu ja varis) ilmoittavat uudesta kuolemasta ja kuolemaan elokuva myös päättyy. Raamatullinen allegoria on kuitenkin vain yksi säie elokuvan kerronnallisista tasoista. Satanistinen maailma on lavaste; kehys, jonka sisällä käsitellä miehen ja naisen välisiä jännitteitä niin henkilökohtaisella kuin yhteiskunnallisella tasolla. Teema toistuu von Trierin elokuvasta toiseen.

Yksinkertaistettuna *Antichrist* on juuri sitä miltä se näyttää: erään pariskunnan taistelua tragediaa ja toisiaan vastaan. Tuttu asetelma on kuitenkin ladattu täyteen symbolista ja historiallista painolastia, mikä tekee elokuvasta juuri niin hengästyttävän kuin sen saama kohuvastaanotto antaa ilmi. Alastomuuden, seksin ja väkivallan eksplisiivisyys on kuitenkin vain pieni osa sen todellista raakuutta. Gainsbourg ja Dafoe ovat elokuvan ainoat näyttelijät lukuun ottamatta Nic-poikaa esittävää Storm Acheche Sahlströmiä, joka myös näyttlee ainoan nimiroolin. Lapsen kuoleman jälkeen parisuhde, nyt sekoittuneena terapiasuhteeksi, sulkee täydellisesti sisäänsä.

Elokuva alkaa hidastetulla, mustavalkoisella suihkukohtauksella, joka tuo välittömästi mieleen *Peilin* (1975). Tämä on tuskin sattumaa, sillä elokuvan lopussa paljastuu omistusteksti ohjaaja Andrei Tarkovskille. Peili on eräänlainen Tarkovskin omakuva, mikä voisi toimia vihjeenä siitä, että von Trier haluaa *Antichristissa* esittää vuorostaan kuvan itsestään.

Antichristissa on lukuisia viitteitä hypnoosiin. Tarkovskin *Peili* alkaa dokumentaarisella, elokuvasta irralliseksi jäävällä hypnoosisessioilla, jossa änkyttävä nuorimies oppii puhumaan selkeästi. *Peilin* tärkeä teema on kyky puhua ja kommunikoida. *Antichrist* esittää niin ikään tutkielman



miesten ja naisten kulttuurissosiaalisista kommunikaatiotavoista ja niiden väistämättömästä yhteentörmäyksestä, ymmärtämättömyydestä, vaikeudesta kohdata. Peilissä protagonistin äitiä ja vaimoa esittää sama näyttelijä (Margarita Terekhova), minkä kautta muistot ja rinnastukset sulautuvat yhteen. Rinnastus palauttaa psykoanalyysiin ja äitiin rakkauden kohteena. Antichrist lainaa merkittävästi Sigmund Freudin psykoanalyysistä ja hänen aikalaisensa Carl Jungin (1875–1961) symboliikasta.

Aloituskuvasta liikkeelle lähtenyt vesiteema jatkuu lukuisilla kuvista vedestä eri muodoissaan, peseytymisestä ja veden juomisesta. Elokuvan alku jatkuu peittelemättömästi kuvatulla, penetraatiokeskeisellä rakastelukohtauksella, joka rinnastuu pullonkaulasta tursuvaan veteen. Alaston pariskunta jyrää seksin hurmiossa tieltään lapsen lelut ja arkiset esineet. Taustalla soi Händelin aaria *Lascia Ch'io Pianga**. Nic-poika näkee vanhempiensa rajun, väkivaltaiselta näyttävän aktin. Freudin mukaan varhaislapsuudessa todistettu aikuisten yhdyntä oletetaan kaltoinkohteluksi tai alistamiseksi (Freud, S. 1962, 62). Nic ei kuitenkaan reagoi näkemäänsä juurikaan vaan kiinnittää huomionsa uudelleen luonnon kauneuteen; ulkona hiljalleen leijailevaan ensilumeen. Valkea lumi on seksuaalisen puhtauden symboli (Angel, A. & Larjanko, L., 1983, 138). Pojan kuolemaan johtava putoaminen on kaunis ja estetisoitu hidastuskuva, joka piirtää esiin jokaisen yksityiskohdan kuin lukuisissa uudelleenkonstruktioissa vääristynyt valemuisto.

*Leave me weep
over my cruel fate

**Vapaasti suomen-
nettuna: "Itkevä
nainen on juonitte-
leva nainen."

***"Se on tieteelli-
nen totuus."

****"Sinun ei
tarvitse ymmärtää
minua. Kunhan luo-
tat minuun."

Antichrist rakentuu vahvasti länsimaisen dikotomian varaan, jossa miehinen kulttuuri kohtaa naisisen luonnon. Mies on kuin seinä, johon ääni ja tunne pysähtyy. Nainen sitä vastoin käy läpi kaikki psykiatrian tuntemat surutyön vaiheet vihasta epätoivoon. Mies itkee vain, jos sitä julkisesti odotetaan; hautajaisissa. Nainen kuvautuu rinnalla hysteerisenä ja itkee kotiuduttuaan pohjattomasti. Myöhemmin hän kuitenkin toteaa: "*A crying woman is a scheming woman.*"*** Tässä ajatuksessa hän kieltää itseltään oikeuden edes surra. Nainen on niin syyllisyytensä korventama, että käsitys omasta pahuudesta pyyhkii terveen itsensäälin ja murheen yli.

Todistamme kohtauksia, jotka ovat tuttuja parisuhteiden dynamiikasta. Nainen puhuu kuin arvoituksilla. Mies sanoo asiansa kuin jokainen hänen oma sanansa olisi itse totuus. Mies argumentoi (lue: "miesselittää") naiselle toistuvan holhoavasti vedoten omaan asiantuntijuuteensa tai tieteeseen ja järkeen: "*It's a scientific fact.*"***, "*You don't have to understand me. Just trust me.*"**** Nainen laukoo miehelle syytöksiä ja kysyy suoria kysymyksiä, joita mies sitten väistelee tai vastaa

vain epäsuorasti paljastaen juuri sen verran kuin itse haluaa. ”*I never interested you till now. Now I’m your patient.*”, nainen laukoo ja paljastaa samalla tunteensa, jotka ovat kyteneet pinnan alla jo kauan ennen pojan kuoleman liikkeelle panneita tapahtumia. Toteamus paljastaa naisen sivuuttamisen kokemuksesta suhteessa, mutta myös kokemuksesta objektina; tällä kertaa ei enää seksuaalisena, mutta älyllisenä haasteena.

*”Aloin kiinnostamaan sinua vasta, kun minusta tuli potilaasi.”

Julistaessaan itse itsensä vaimonsa hoitajaksi mies ottaa samalla auktoriteettiaseman suhteessa kumppaniinsa. Nainen vastustaa, mutta mies uskoo tietävänsä paremmin mitä hän tarvitsee. Mies jyrää tahtonsa läpi eikä anna naisen pitää yllä entistä hoitosuhdettaan. Katkaisemalla yhteyden muihin ihmisiin hän eristää naisen näin oman vaikutusvaltansa piiriin. Kuten niin usein yhteiskunnassa ja ihmiskunnan historiassa, mies kertoo jälleen naiselle, kuinka asiat ovat; kuinka saada tämän traumat ja seksuaalinen käytös hallintaan. Mies edustaa patriarkaalista hallintaa ja ylivaltaa, joka ottaa naisen sielun ja ruumiin täyteen hallintaansa. Kun nainen alkaa käyttäytymään miestänsä kohtaan seksuaalisesti hyökkäävästi, tulee miehen osaksi sen torjuminen ja aisoissa pitäminen. Mies yrittää vetää rajaa hoitosuhteen ja omien halujensa välille siinä kuitenkin itsekään onnistumatta.

Pariskunnan siirtyessä kaupunkikodistaan ja steriilistä sairaalaympäristöstä metsämökille Edeniin, tapahtuu siirtymä julkisesta yksityiseen. Samalla siirrymme rakennetusta kodista, minuuden representaatiosta, metsään, eläimellisyyden ja piilotajunnan kehtoon. Mies alkaa nähdä kauhistuttavia näkyjä metsässä; petoja ja eläimiä, joilla myös on kuolleita poikasia. Ovatko nämä sirpaleita siitä, mitä hän näkee vaimossaan?

Aluksi nainen suhtautuu miehensä terapiaan positiivisesti. Mies auttaa naista kontrolloimaan hänen tunteitaan ja pelkojaan. Hetken aikaa he tuntuvat pääsevän eteenpäin yhteisymmärryksessä, mutta molempien sisintä kalvaa kasvava epäluottamus. Mies sivuuttaa omien ongelmien käsittelyn ja projisoi trauman naiseen. Mies kokee seksinnälkäisen kumppaninsa kyltymättömänä. Kun todellisuus naisen psyykkisestä tilasta alkaa valjeta, rakastettavasta vaimosta tulee miehen (ja elokuvan katsojan) silmissä sairas; paha, ”*evil*”. Mies uskoo kuitenkin pitävänsä ohjaksia käsissään.

Vesi elementtinä liitetään läheisesti naiseen läpi elokuvan. Vesi on alkusymboli, joka kuvastaa syntymää, kuolemaa ja puhdistumista (Angel, A. & Larjanko, L. 1983, 245). Näemme Antichristin naisen toistuvasti pesevän itseään kuin hinkatakseen syntisiytensä irti. Alun rakastelukohtausta rytmittää pesukoneessa puhdistuvien valkoisten lakanoiden pyörintä. Peseytyminen ja siivoaminen ovat kauhuelokuvissa toistuvia toimintoja, jotka usein seuraavat häpeällistä tekoa kuten murhaa. Tavallisesti häpeä liitetään seksuaaliseen kiihottumiseen ja niin myös Antichristin naisen tapauksessa. Seksuaalista aktia seuraa karmaisevin mahdollinen rangaistus; oman lapsen menetys. Hän syyttää poikansa kuolemasta itseään ja yhdistää tapahtuneen seksiin. Seksistä tulee samanaikaisesti hänen rangaistuksensa ja vapauttajansa. Nainen pakenee seksiin vältelläkseen lamauttavia tunteita ja masennusta, mutta pistää samalla itsensä elämäänsä traumaansa läpi yhä uudelleen. Lapsen menettäminen ikään kuin riisuu naiselta myös äidin roolin. Kuolemaa seuranneessa tyhjyydessä syntyy masentunut, seksuaalinen ja hallitsematon huono nainen.

Kuva naisesta sairaalavuoteessa paneroituu yllättäen ja huomiota kiinnittävällä tavalla pöydälle aseteltuun vesilasiin, lääkkeisiin ja maljakkoon, jossa on leikkokukkia — luonto katkaistuna ja kahlettuna, kuin nainen vuoteeseen. Vesi näyttäytyy pitkään uhkaavana osana luontoa, josta nainen

*"Olen terve."

on peloissaan irtautunut. Puron ylittävä silta ja vastarannalle siirtyminen esiintyy mahdottomana esteenä. Käänteentekevä muutos tapahtuu, kun nainen eräänä aamuna kokee parantuneensa. Hän kokeilee rajojaan sillalla, juoksee sen alittavaan puroon ja hyppii vedessä. *"I'm cured"**, hän kertoo onnellisena. Vesi kuvautuu henkisen uudelleensyntymisen toiveena ja sielun kamppailuna tajutomasta tietoisuuteen (Angel, A. & Larjanko, L. 1983, 245). Nainen on löytänyt uuden yhteyden itseensä ja luontoonsa. Mies sen sijaan ei usko ihmeparantumiseen ja lannistaa vaimonsa hyvätuulisuuden suuttumalla.

Päivien kuluessa mies löytää mökistä viitteitä vaimonsa jo aiemmin ilmenneeseen sekavaan käytökseen. Hänessä ja elokuvan katsojassa alkaa nousta epäilyjä naista kohtaan. Ullakolta, joka unien tulkinnassa vastaa tajunnan piilotettuja tasoja, mies löytää osia vaimonsa opinnäytetutkimuksesta. Noidista kertovan kirjallisuuden keskellä on muistiinpanoja, joissa naisen vimmaiseksi muuttuva käsiala näyttäytyy huolestuttavana merkinä. Nainen kertoo miehelle, että opinnäytetörossä sai hänet uskomaan kaikkien naisten synnynnäiseen pahuuteen. Kun mies sitten törmää valokuviin, joissa nainen on toistuvasti pukunut Nicille kengät väärin jalkoihin ja hän yhdistää sen ruumiinavauksessa ilmi tulleisiin pojan jalkojen epämuodostumiin, hän uskoo saaneensa vaimonsa kiinni jostakin pahemmasta kuin pahuudesta; huonosta äitiydestä. Kuitenkin jo elokuvan alussa näemme otoksen väärinpäin asetelluista kengistä Nicin sängyn juurella. Kyseessä vaikuttaisi näin ollen olevan päivittäinen tapa, johon miehen olisi tullut kiinnittää huomiota jo pojan eläessä. Ele tuntuu jopa naisen alitajuiselta kapinalta; kantaako isä oman osansa vanhemmuudesta vai jääkö kaikki äidin vastuulle. Jos äiti epähuomiossa ei hoida lasta kuten pitää, onko isä tarpeeksi läsnä puuttuakseen tilanteeseen. Naisen syytökset miehen poissaolevuudesta alkavat paljastua todeksi. Ilmenee, ettei mies tiennyt edes naisen kesken jääneistä opinnoista. Miksi äiti ja poika olivat olleet mökillä kahdestaan? Missä isä oli?



Nainen alkaa oireilla yhä enemmän. Kohtauksessa puuvajassa hän huutaa, syyttää miestä jättämisestä ja hyökkää kimppuun. Raivon keskellä hän riisuu miehen housut ja vie tämän sisäänsä, mutta verbaalinen taistelu jatkuu. Miehen tönäistessä naisen päältään nainen reagoi lyömällä miestä suurella halolla jalkoväliin niin lujaa, että mies menettää tajuntansa. Hetken harkinnan jälkeen nainen ottaa tajuttoman miehen jäykäksi jääneen peniksen käteensä ja stimuloi sitä, kunnes saa aikaan verisen siemensyöksyn. Nainen hyökkää erittäin kirjaimellisesti miehen miehissyttä kohtaan, kunnes tästä tulee verta kuin naisesta.

Miehen ollessa yhä tajuttomana nainen poraa reiän tämän säärein. Työntäessään sormensa tekemäänsä reikään nainen tunkeutuu vuorostaan mieheen sisään. Naisen aggressio muuttuu yhä fallisemmaksi. Falliset yllikkeet ovat tavallisesti pojalle tyypilliseksi katsottuja mielikuvia ja fantasioita, jotka liittyvät penikseen. Kiihottunut penis herättää ”epämääräisiä haluja tehdä jotain väkivaltaista, tunkeutua johonkin, särkeä jotain tai puhkaista reikä johonkin”. Leikki-ikäisessä pojassa fallisuus näkyy voimien esittelemisenä juoksemalla, huutamalla, heittelemällä kiviä tai käyttämällä keppejä lyömiseen, rikkomiseen ja pistelemiseen. Kesyttämätön fallisuus on väkivaltaista ja tuhoavaa. Tätä kautta myös aikuisten miesten aggressio liitetään toiminnalliseen fyysiseen väkivaltaan. Naisten aggressio näyttäytyy tavallisesti epäsuorasti. (Myllärniemi, 2017, J. 64–66) Myös Antichristin nainen on pitkin elokuvaa antanut viitteitä pahasta olostaan ja katkeruudesta miestä kohtaan hyökkäämällä häntä vastaan sanallisesti tai purkamalla turhaumiaan seksuaalisuuden kautta. Epäsuora aggressio on kuitenkin kimmonnut tyhjänä takaisin. Nainen ottaa lopulta miehiset aseet käyttöön. Hän turvautuu fyysiseen väkivaltaan ja eläimelliseen, työntyvänsä pyrkivään fallisuuteen. Hän pistää painon poraamansa reiän läpi sitoakseen miehen sijoilleen.



Seuraa takauma, joka näyttää naisen nähneen poikansa kiipeävän ikkunaan ja putoavan. Hänen aiemmat sanansa, ”*I could’ve stopped him*”*, esittäytyy nyt totena. Hän olisi voinut mennä väliin, mutta oli liian kietoutunut omaan mielihyväänsä. Tämä näyttäytyy kuin todisteena naisen pahuudesta. Katsoja ei kuitenkaan enää tässä vaiheessa voi olla varma, onko kyse todellisesta vai kuvitellusta muistosta. Naiselle itselleen siitä löytyy oman pahuuden kitkerä ydin. Nainen kertoo muistoa, jossa oma tragedia ja historian tragediat nivoutuvat yhdeksi. Nautinto ja syyllisyys kytkeytyvät yhteen. Surusta sekaisin hän hataroi sakset käsiinsä ja leikkaa itseään rankaistakseen klitorisensa irti.

Tavallisesti klitoriksen silpominen on miesten hallintaa naisia kohtaan. Yhä joissain yhteisöissä yleisessä ympärileikkauksessa tyttölapsilta poistetaan joko pelkkä klitoris tai sekä klitoris että häpyhuulet. Jälkimmäisessä tapauksessa reunat ommellaan yhteen niin, että vain virtsalle ja kuukautisverelle jää pieni aukko. Silpomisen tarkoitus on varmistaa tytön neitsyys. Vasta aviomies saa leikata häpyhuulet auki ensimmäistä yhdyntää varten. Kivulias ja vaarallinen toimenpide estää naista saamasta täyttä seksuaalista tyydytystä. Silpomisella rajoitetaan näin naisen uhkaavaa seksuaalisuutta. (Myllärniemi, J. 2017, 125). Oman klitoriksen leikkauksessa kulminoituu Antichristin itseinho, joka kumpuaa sisäistetystä naisvihasta. ”Nainen poistaa sekä symbolisesti että fyysisesti kaiken erilaisuuden lähteen”, sanallistaa Amy Simmons. (Simmons, A. 2018. Käännös omani.)

Kolme kerjäläistä — kauris, kettu ja varis — saapuvat. Ne asettuvat naisen vierelle luoden vastinparin seimikuvaelmalle. On myös esitetty, että eläimet kuvaisivat idiä, egoa ja superegoa. Määritelmän voisi löytää myös Jungin arkkityyppien kautta. Tässä luennassa Gainsbourg'n nainen olisi yksi arkkityypeistä: äiti.

Juuri missään kohtaa — järkyttävien tapausten seuratessa toisiaan — mies ei osoita kovinkaan suurta tunnetta. Vain hetkellinen alakynnessä olo nostaa esiin turhautumisena näkyvää pakokauhua. Kun mies lopulta saa painon irti jalastaan, naisen silmissä kuvastuu pelko. Miehen silmiin syttyy uhma. Järkkynyt vallan ja voiman tasapaino on palautettu symboliseen järjestykseen. Mies kuristaa naisen kuoliaaksi samalla päättäväisyydellä kuin hakkasi linnun hengiltä hetkeä aikaisemmin. Lopulta naisen ruumis päätyy rovioon kuin hänen tutkimustensa noidat.

Antichrist on täydellinen esimerkki siitä, kuinka nainen revitään kahteen osaan. On vaimo, yhteisen lapsen äiti, mutta seksi tämän kanssa ajaa kohti kauhistuttavaa pahuutta, joka ilmenee hurjimmillaan naisen seksuaalisina akteina niin miestä kohtaan kuin väkivaltaisen itsetyydytyksen ja -silpomisen muodossa. Paha nainen on niin syvään juurtunut länsimaiseen kulttuuriin ja edelleen pesiytynyt parisuhdedynamiikkaan, että nainen uskoo siihen itsekin. ”*Women do not control their own bodies*”*, nainen toteaa. Mies vastustaa väittämällä, että luonto ei voi pakottaa tekemään mitään mitä ei itse tahdo. Miehellä ei ole kokemusta siitä, että muut määrittelevät häntä ulkoapäin.

”*That’s what fear is. Thoughts distort reality. Not the other way around*”**, mies sanoo. Tosiasiassa väite kulkee juurikin molempiin suuntiin. ”Todellisuus”, eletty ympäristö ja kulttuuri, ja kuinka tulemme kohdatuksi ja kohdelluksi sen sisällä, heijastuvat ja asettuvat osaksi yksilön psyykeä. Siten; todellisuus vääristää ajatuksia. Palataan Beauvoiriin: nainen ei synny, vaan kasvaa naiseksi.

Päällepäin tarinan päähenkilö näyttäisi olevan nainen, jota mies yrittää hoitaa. Mies on hukassa vaimonsa pään sisässä ja päätyy lopulta tämän silpomaksi, viattomaksi uhriksi. Toisin tarkasteltuna elokuva näyttäytyy tarinana miehestä kulttuurin edustajana, joka ei kykene ymmärtämään tai hyväksymään naista kokonaisuutena. Loppupuolen runollinen kuva satojen naisten alastomista ruumiista metsässä muistuttaa maalausta. Kaikki ruumiit näyttävät samalta.

Epilogissa mies palaa sankarillisena kuin sodasta, kainalokeppiin nojaten. Taustalla soi jälleen alussa kuultu Händelin klassinen musiikki ja mies laajassa mustavalkoisessa peltomaisemassa vertautuu mielessä sotaelokuvien visuaaliseen kerrontaan. Kainalokeppi jopa muistuttaa olomuodoltaan hieman olalla roikkuvaa kivääriä. Mies syö mennessään marjoja suoraan maasta, luonnonhelmasta. Mies on kesyttänyt luonnon, joka on nyt hänen palveluksessaan. Kolme kerjäläistä ovat asettuneet ja katsovat hyväksyen etäältä. Viimeisessä kuvassa, jossa sadat naiset nyt vaeltavat, heillä on vaatteet yllään. Kulttuuri on kesyttänyt heidät. Kasvot on sumennettu, sillä niillä ei ole väliä. Naisen persoona on pyyhitty.

Antichrist samaan aikaan sekä pitää yllä mies/nainen-dikotomiaa että pelaa niiden symbolisilla verrannaisuuksilla ja vastakkainasetteluilla. Toisaalta se tuntuu pitävän niitä pilkkanaan. Miessankarin stereotypia hersyy ironiaa. Elokuva menee realistisen, fantasian ja kuvitellun tuolle puolen. Se ei suoraan paljasta, ovatko yliluonnolliset näyt sairaan mielen harhoja ja vääristyneitä muistoja, vai osa elokuvan todellisuutta. Sillä ei kuitenkaan ole mitään väliä. Elokuvan maailman hyväksyy sel-laisenaan. Elämämme todellisuus on loppujen lopuksi aina muistojen ja traditioiden vääristämää.

**”Naiset eivät hallitse omia kehojaan.”

***”Se on pelkoa. Ajatukset vääristävät todellisuutta. Ei toisinpäin.”

***”Olsin voinut estää häntä.”



Elokuva käyttää hyväkseen runsaasti subjektiivista perspektiiviä. Miehen näkökulmaotokset, takaumat ja muistot rakentavat näennäisesti kokonaiskuvaa, joka palapelin lailla piirtää yhä selkeämpää kuvaa naisen pimeästä puolesta. Katsojan perspektiivi rinnastuu juuri miehen kokemuksiin, missä piilee myös väärintulkinnan vaara. Mies kokoaa tapahtumista itselleen mieleistä versiota, jossa hän syyllistää naista ja vapauttaa siten itsensä vastuusta. Häpäistynä niin yhteiskunnan kuin oman miehensä silmissä, nainen sisäistää patriarkaalisen kulttuurin vihamielisen sanoman.

Unisymbolit ovat luonteeltaan hyvin dualistisia, kuten myös mies/nainen-vastakkainasettelu. Voidaan argumentoida, ettei psykoanalyysi ole paras — tai ainakaan ainoa varteenotettava — tapa tulkita kauhuelokuvaa. Antichristiin on jopa kirjoitettu itseironinen repliikki: *"Dreams are of no interest in modern psychology. Freud is dead, isn't he?"** Nietzscheäkin muistuttava kommentti on naisen kuittaus järkeilevälle miehelle. Unikuvat yhtä kaikki kuljettavat elokuvaa ja sen sisäistä maailmaa kohtauksesta toiseen. Lukuisat elokuvat — kauhu merkillepantavimpana — ammentavat juuri näistä kuvastoista ja ajatusmalleista, mikä tekee tämän merkityskielen ymmärtämisestä itsessään kiinnostavaa. Ne antavat välineitä purkaa visuaalisen kulttuurin vihjeitä. Elokuvat myös lainaavat jatkuvasti toisiltaan ja viittaavat aiempiin, mikä parhaimmillaan antaa avaimia syventää elokuvan ymmärtämistä. Voidaan miettiä, mitä psykoanalyysiin pohjaava tarkastelutapa paljastaa teoksen tekijästä ja vallitsevasta ilmapiiristä, jossa se on tuotettu. Miksi juuri nämä aiheet ovat kiinnostaneet ja miksi juuri tällaista elokuvaa on syntynyt juuri tänä aikana?

*"Unet eivät kiinnosta modernia psykologiaa. Freud on kuollut, vai mitä?"

Elokuvan väkivaltainen ja eksplisiittinen kuvasto sai yleisön ja kritiikot jakautumaan jyrkästi kahtia. Von Trierin elokuvat koetaan provosoivina ja naisvihamielisinä. Erityisen näkyväksi ilmiön teki uusin elokuva *The House That Jack Built* (2018), jossa päähenkilö on naisia silpova ja teuras-tava sarjamurhaaja. Kauhuelokuvissa ottavat tavallisesti yhteen mustavalkoinen hyvä ja paha. Olemme tottuneet kaavaan, jossa puhtoinen sankari nousee pahoja hirviöitä vastaan. Joskus harvoin seuraamme kuitenkin moraalisesti turmeltunutta hahmoa. Toisinaan ohjaaja saa meidät jopa asettumaan hänen puolelleen. Von Trier kyseenalaistaa perinteisen sankarin puhtaisuutta. Kaikki näistä kuvaamisen tavoista antavat malleja toksisesta maskuliinisesta ja uhriutuvasta feminiinisestä. Von Trier tekee tämän kuitenkin peittelemättömästi, paljastaen ihmiskunnan ja miehuuden todellisen luonteen ja samalla sen tekopyhyden. Von Trier parodioi miehistä hybristä ja tekee hänestä



narrin, joka lopulta kaatuu omaan kunnianhimoonsa; narsistiseen uskoon omasta kyvykkyydestä ja tuhoutumattomuudesta.

Koen von Trierin elokuvat erityisen voimauttavina ja feministisinä teoksina. Kulttuurissa, jossa Bechdelin testin läpäiseminen on harvinaisuus, von Trier tekee elokuvia toisensa perään syvällisistä naishahmoista. Naiset ovat pääosassa ja tapahtumia käydään läpi heidän kokemusmaailmastaan käsin. Kyllä; naisia telotaan ja tapetaan. Tulkitseen tämän kuitenkin von Trierin toistuvana eleenä paljastaa yhteiskunnan sisäistetty misogynia ja ihmisten kaksinaismoralismi. Hän näyttää miten naisia alistetaan ja tukahdutetaan ja minkälaisia seurauksia sillä voi pahimmillaan olla. Antichrist esittää miehen projektion kaikessa rehellisyydessään muiden tarkasteltavaksi ja arvosteltavaksi. Lopputeksteistä näemme, että elokuvaa varten on tehty tutkimusta aiheista kuten ”misogynia” ja ”teologia”. Hahmoissa ja tarinoissa on tarkoituksenmukaisuutta. Antichrist on tähtiesimerkki naisesta, joka viedään äärimmilleen ja joka lopulta purkaa alistamisen jäljet väkivaltana ulospäin. Jälleen kerran yritys vastarintaan kuitenkin kukistetaan.

Amy Simmons ylistää artikkelissaan Antichristia feministiseksi manifestiksi ja hauraan patriarkaatin kritiikiksi. Von Trierin elokuvissa naiset kuvataan äärirajoillaan, mutta juuri miehet ajavat heidät siihen. Von Trierin mieshahmot edustavat maailman raakuutta; järkeä, auktoriteettia ja ylivaltaa. Naisissa kuvastuu uhraus, kärsimys ja taistelu patriarkaattia vastaan. Noidan käsitteen kautta von Trier pakottaa kohtaamaan perinteisten ideologioiden oikeellisuutta ja absurdiutta. Raamatun stereotyyppioita matkimalla Antichrist tuo näkyväksi sukupuolen sosiaalisen rakenteen, jonka kristinusko on sepittänyt. ”Tällä tavoin”, Simmons perustelee, ”von Trierin ei tarvitse luoda hirviöitä, koska hän kommentoi sitä hirviömäisyyttä, joka on sisällytetty naisellisuuden merkitykseen itsessään.” (Simmons, A. 2018. Käännös omani.)

*Let me weep over
my cruel fate,
and let me sigh for
liberty.

May sorrow shatter
these chains,
for my torments
just out of pity.

*Lascia ch'io pianga
mia cruda sorte,
e che sospiri
la libertà.*

*Il duolo infranga
queste ritorte,
de' miei martiri
sol per pietà. **

TUNTEMATON TOISEUS

”We know less about the sexual life of little girls than of boys. But we need not feel ashamed of this distinction; after all, the sexual life of adult women is a ’dark continent’ for psychology”

– Sigmund Freud

Freud vertasi 1920-luvulla naisen seksuaalisuutta mustaan mantereeseen; tutkimattomaan alueeseen. Tämän kaltaiset toteamukset mystifioivat naiseutta ja naissukupuolta ja samalla tekevät heidän kokemuksistaan tabun. Kuka uskaltaisi kurkistaa tähän sokeaan pisteeseen? Sata vuotta myöhemmin (naisen) seksuaalisuudesta puhuminen koetaan edelleen vaikeaksi, joskin liikehdintää on selvästi alkanut tapahtua. Yksittäiset toimittajat, artistit ja taiteilijat ovat ottaneet aiheeseen tutustumisen tehtäväkseen ja pyrkineet nostamaan tabuaseman takana piileviä rakenteita suorasukaisesti pinnalle. Näiden ohjelmien ja teosten sävy on useimmiten huomiohakuisen provosoiva, mistä voidaan juontaa johtopäätös, että (naisen) seksuaalisuuden käsittely on vielä kaukana normalisoidusta.

Patriarkaalisisissa yhteiskunnissa naisesta on tullut Toinen, jota on vuoroin mystifioitu ja vuoroin selitetty vetoamalla milloin tieteeseen, milloin uskontoon. Binaarisesti jaetussa länsimaaisessa kulttuurissa mies ja nainen hahmotetaan vastakohdiksi, jotka täydentävät toisiaan. Jos maailma jaetaan samaan tapaan kahtia näille sukupuolille kuuluviksi ominaisuuksiksi, hahmottuu seksuaalisuus osaksi naista. Naiseuteen liitetään myös ominaisuuksia kuten materia, tunne, ruumis ja luonto. Toisaalta luonto voidaan asettaa myös miehen puolelle, kun kyse on vastustamattomista vieteistä ja impulsseista. Naiselta odotetaan tässä yhteydessä rationaalisuutta, kykyä hallintaan ja vastuunkantoa. Maineenvarjelu, itsekontrollin vaatimus ja moraalin vartiointi ovat kaikki naiselle pakotettuja toimintamalleja, joiden noudattaminen on välttämättömyys yhteisön hyväksynnän ylläpitämiseksi. (Saarikoski, H. 2012, 28)

Modernin yhteiskunnan mies/nainen-kahtiajako lepää naisen ”kastroinnin” varassa. Miehet ovat pakottaneet itselleen valta-aseman ja määrittävät sitä kautta kaikkea heteroseksuaalista kanssakäymistä. Seksuaalinen autonomia ja itsevarmuus eivät tässä mallissa ole naiselle vapaasti saavutettavissa. Naiskatsojille massatuotettu romanttinen viihde suostuttelee alistuvuuteen ja fantasialle antautumiseen. Nykyanalyysit todistavat tällaisten tarinoiden lujittavan uskomusta, että ”naisten nautinto ovat miehet”. Naisten rooli on viehättää miestä ja herättää tämän himoja, sekä vastaavasti kerrassaan häkeltyä kaikista miehen tekemisistä. (Schur, E. 2007, 92) Toisista naisista kiinnostunut nainen saa usein osakseen pilkallisen miehiä vihaavan lesbon leiman, jolloin myös naisten keskinäinen rakkaus määrittyy seksuaalisena positiona mieheyden kautta (Lempiäinen, K. 2001, 34).

Seksuaalisena havaitun naisen ei ole lupa määrittää omaa saatavuuttaan. Hänen seksikkyytensä on kutsu, joka silkalla olemassaolollaan todistaa, ettei hän joko kykene tai halua asettaa rajoja (Saarikoski, H. 2012, 94). Elokuvasssa *Nymphomaniac* (2013, ohj. Lars von Trier) seksuaalisesti aktiivinen nainen Joe (Charlotte Gainsbourg) päätyy kokemansa väkivallanteon seurauksena hoidettavaksi vanhemman herrasmiehen Seligmanin (Stellan Skarsgård) luo. Kaksikon välille syn-

tyy terapiasuhtetta muistuttava side, jossa Joe kertoo hiljaiselle Seligmanille yksityiskohtaisesti monimuotoisesta seksuaalisesta historiastaan. Joe on hakeutunut lukuisiin tilapäisiin suhteisiin, käyttänyt seksiä valuuttana ja nauttinut estottomasti seksuaalisuudestaan. Seligman suhtautuu Joeen kiinnostuneesti ja osallistuu keskusteluun omilla assosiaatioillaan musiikkiin ja taiteeseen, ottaen Joen kokemukset mielikuvitusta kutittelevina kuriositeetteina. 5 tuntia 25 minuuttia pitkä elokuva ehtii melkein loppuun, kun Seligman viimein kokee vuoronsa tulleen ja tekee siirtonsa. Tähän asti pidättyväisenä esitetty mies hiipii yöllä Joen huoneeseen ja kiipeää tämän päälle. Hän pääättelee, että nainen, joka näin avoimesti harjoittaa seksuaalisuuttaan, on kysymättäkin vapaa kenen tahansa otettavaksi.

Omniseksuaalisena nähty nainen on himossaan kyltymätön. Hänen seksuaalisuutensa ei ole hallinnassa eikä hän siten voi päättää omasta puolestaan. Naisen assosioiminen villiin luontoon ja kaaokseen on myös yksi naisen lapsellistamisen strategioista. Naisella ei tällä tavoin nähtynä ole tarpeeksi älyä tai omaa tahtoa päättää tekemisistään aikuisen (miehen) tavoin. Vastakohtien maailmassa kulttuurista ja järkeä edustava mies voi tällöin kokea tarvetta ottaa tapahtumien kulku omiin käsiinsä. (Saarikoski, H. 2012, 94) *Antichristin* (2009, ohj. Lars von Trier) mies toteaa vaimolleen, ettei tämän tarvitse ymmärtää vaan vain uskoa häntä. Mies katsoo järkeen ja tieteeseen vedoten olevansa paras arvioimaan, kuinka naista ja tämän holtittomia seksuaalisia ilmauksia tulisi käsitellä. Jos nainen ei ymmärrä miehen metodeita, on syy silloin naisen omassa riittämättömässä kapasiteetissa tai hulluudessa.



MUODONMUUTTAJAT JA KESYTETTY SEKSUAALISUUS

Kauhuelokuviissa "toiseus" saa usein konkreettisen muodon hirviömaisessä kehossa. David Cronenbergin elokuvien toistuva teema on ihmiskehon kyky muuntua ihmisyyden, ruumiillisuuden ja sukupuolisuuden tuolle puolen. *Kärpäsessä* (1986) tutkija Seth Brundle (Jeff Goldblum) yhdistää itseensä epäonnisen teleportauksen seurauksena kärpäsien soluja. Päivien kuluessa Sethin psyyke ja keho alkavat muuntua joksikin tunnistamattomaksi ja kammottavaksi; hän alkaa hitaasti muuttua

yhä enemmän karpäsen kaltaiseksi. Elokuva kyseenalaistaa ihmisyyttä ja ihmiskehon rajallisuutta. Milloin ihminen lakkaa olemasta ihminen ja eläin alkaa, missä kohtaa mies lakkaa olemasta mies?

Tavallisesti kauhuelokuvat kuvaavat eläimellistä muodonmuutosta naisen tukahdutetun seksuaalisuuden ja sanattomien halujen ilmentymänä. *Valkoinen peura* (1952, ohj. Erik Blomberg) on yksi harvoista (menestyneistä) suomalaisista kauhuelokuvista. Elokuvassa lapinneito Pirita (Mirjami Kuosmanen) jää vaille tuoreen aviomiehensä Aslakin (Kalervo Nissilä) huomiota. Pirita esittää shamaanille toiveen, ettei kukaan mies voisi vastustaa häntä. Shamaanin lemменloitsu ja Piritan uhrilahja kuitenkin epäonnistuvat ja hänestä tulee noita, joka muuntuu täysikuun aikaan valkoiseksi peuraksi. Noitana hän viettelee ja peuran hahmossa tappaa kylän miehiä, kunnes lopulta saa surmansa oman aviomiehensä keihästä.

Jacques Tourneur'n ohjaama psykologisen kauhun ja film noir'n väliin sijoittuva *Kissaihmiset* (1942) ja Paul Schraderin samanniminen uudelleenfilmatisointi vuodelta 1982 käsittelevät kumpikin oman aikansa perspektiivistä miehen ja naisen välisiä jännitteitä sekä seksuaalisuuden piilotettuja sävyjä. Tourneur'n *Kissaihmiset* kertoo serbialaisesta muotisuunnittelijasta Irenasta (Simone Simon), joka asuu yksin New Yorkissa. Eräänä päivänä hän piirtää eläintarhassa mustaa pantteria ja tapaa ”periamerikkalaisen” insinööri Oliverin (Ken Smith). Kaksikko rakastuu ja avioituu, mutta pian mustat pilvet alkavat varjostaa pariskunnan arkea. Irenaa vaivaa hänen kotikylänsä naisiin liittyvät taikauskoiset tarinat, joiden mukaan he saattoivat muuttua panttereiksi joutuessaan intohimon tai mustasukkaisuuden valtaan. Irena uskoo vakaasti näin käyvän myös hänelle itselleen, minkä vuoksi hän ei antaudu Oliverin kanssa fyysiseen suhteeseen ja välttelee kaikin tavoin tunteita kuohuttavia tilanteita. Turhautunut Oliver hakee tukea vähemmän haastavasta kollegastaan Alicesta, mikä saa Irenan mustasukkaisuuden roihautamaan.

Ensimmäisestä kuvasta lähtien Irena rinnastetaan eläintarhan mustaan pantteriin. Myös Irenan asunto on täynnä kissaesineitä ja -tauluja, joita vasten hänet esitetään. Kissat — erityisesti suuret kissat — tunnetaan naisen seksuaalisuuden symboleina. Klassisessa taiteessa kauniita naisia on usein kuvattu seuranaan eläimiä, joiden avonaisissa suissa näkyy teräviä hampaita. Hampaitaan esittelevät villikissat, karhut ja muut pedot sijoitettiin tavallisesti lähelle naisen haaroväliä. Eläin viittaa naisen tappavaan genitaaliansaan ja pahoihin aikeisiin; vagina dentataan, joka saattoi piilotella naisen leningin alla. (Creed, B. 1999, 108)

John Berks kehottaa artikkelissaan *What Alice Does? Looking Otherwise at The Cat People* (1992) kiinnittämään huomiota siihen, että kyseessä on nimenomaan vangittu pantteri. Villi naisinen seksuaalisuus, jonka symbolisena ilmentymänä pantteri kuvataan, on häkissä. (35–36) Myös Irena sidotaan tiukasti kodin piiriin. Irenan asunto on ainoa yksityinen tila koko elokuvassa ja juuri siellä Irena tavallisesti näytetään. Kilpakosija Alice puolestaan liitetään maskuliiniseksi koettuihin ympäristöihin kuten työpaikkaan, katuihin ja julkisiin rakennuksiin.

Aluksi Oliver suhtautuu Irenan ahdinkoon ymmärtäväisesti ja pyrkii huolehtimaan vaimonsa hyvinvoinnista, mutta leipääntyy pian. Kun Oliver tajuaa Irenan todella uskovan serbialaisiin tarinoihin kissoiksi muuttuvista naisista ja sitä kautta omaan pahuuteensa, hän ajattelee vaimossaan olevan jotakin sellaista vikaa, joka tulee korjata. Oliver päättelee, että ongelma tulee kohdata älykkäällä tavalla — psykiatrin avulla. Mies liitetään jälleen rationaalisuuteen ja kulttuuriseen järkeen.



Psykiatrin vastaanotolla Irena hypnotisoidaan. Kaunista lähikuvaa ympäröi musta kehys ja vain kalpeat, ovaalin muotoiset kasvot heijastuvat valoon kuin naamio. Irena paljastaa hypnoosissa pelkonsa joutua pahan valtaan. Antichristin naisen tavoin Irena pelkää omaa luontoaan; luontoa, joka on itsessään sisäsyntyisesti paha ja juuri naisen osa. Molemmat pelkäävät polveutuvansa noidista. Siinä missä Antichrist nojaa kristillisen kulttuurin noitakuvastoon, Kissaihmissen noidat ottavat isojen kissojen muodon.

Psykiatri, tohtori Louis Judd (Tom Conway), hakee Irenan pelkojen syytä freudilaisittain milloin lapsuuden traumaista, milloin kuolemanpelosta. Irena vastaa kyllästyneesti: *"You're very wise, you know a great deal... yet when you speak of the soul, you mean the mind. And it is not my mind that is troubled."* Psykiatri ei onnistu älyllistämään naisen kokemusta. Michen tekstit, logiikka ja järki eivät tavoita sitä tunteessa elävää syvyyttä, joka naisen kulttuurisesti sisäistetyssä pahuudessa piilee, ja jonka varjon alla jokainen naissukupuolinen kasvaa.

Elokuva pelaa dualistisilla vastinpareilla. Vastakkain asettuvat niin kulttuuri ja luonto, tiede ja taide, mies ja nainen — sekä Alice ja Irena; tuttu ja turvallinen vastaan vieras ja vaarallinen. Kuvaaja Nicholas Musuracan ilmiömäinen valon ja varjon käyttö tekee koko mustavalkoisesta maailmasta kontrastien leikkikentän.

*Vapaasti suomennettuna: "Olet hyvin viisas, tiedät kaikenlaista... Mutta kun puhut sielusta, tarkoitat mieltä. Eikä se ole mieleni, joka on rauhaton."

Kissaihmissä kuvallistuu naista kohtaan tunnettu ambivalentti suhtautuminen. Oliver on ymmällään siitä mitä Irena käy läpi. Hän toteaa Alicelle, ettei itse ole koskaan ennen ollut onneton. Hän joutuu elämänsä ensimmäistä kertaa miettimään tällaisia eikä tiedä mitä tehdä tässä uudessa tilanteessa. Kommentti saa Alicen itkemään, muttei itsensä vaan miehen puolesta. Hän ei kestä nähdä Oliveria onnettomana. Irenan epävarmuus ja irrationaaliset pelot ovat Oliverille liikaa ja saa hänet kyseenalaistamaan koko rakkautta. Hän sekoittaa rakkauden ja onnellisuuden keskenään kuvitellen, että rakkaudessa ei ole ongelmia. Avioliiton vaikeuksien edessä Oliver tunnustaa Alicelle, ettei usko kokevansa rakkautta Irenaa kohtaan. Ennemmin jokin vetää häntä puoleensa: *"I have to watch her when she's in the room. I have to touch her when she's near."***

**"Haluan katsoa häntä, kun hän on samassa tilassa. Haluan koskea häntä, kun hän on lähellä."

Irena on *femme fatale*, joka ei täytä 40-luvun kotivaimolle asetettuja pakottavia odotuksia. Hän haluaa enemmän kuin ahtaalla naisen roolilla on tarjota. Avioliiton ja rakkauden myötä hänen seksuaalisuutensa on kuitenkin pannassa — pyhä rakkaus ja likainen seksi erotetaan toisistaan. Elokuvasa eriyttäminen syntyy naisen omasta pakkomielleestä ja pelosta. Irena uskoo, että fyysinen kosketus nostaisi hänessä esiin jotakin sellaista, minkä myötä hän menettäisi itsekontrollin ja sitä myötä rakastettunsa; jotakin niin kauheaa, että se kykenee tappamaan. Irena ei kestä mustasukkaisuuden ajatustakaan pantteriksi muuttumisen pelossa. Kotivaimosyndrooma toteutuu ahdistumisena suhteessa hänen uuteen vaimon rooliinsa ja suhteessa mieheen, johon hänet on sidottu. Samaan aikaan Oliver ei vaikuta avioliiton myötä menettävän vapauttaan vaan pystyy entiseen tapaan seurustelemaan toisen naisen kanssa ja jakamaan elämäänsä myös muille. Jos seksi vaimon kanssa ei onnistu, mies kokee sopivaksi hakea toisen naisen huomiota. Oliver on vikkelästi valmis harkitsemaan helpommalla päästävää toista naista, kun tilaisuus näyttäytyy.

Oliver tai psykiatri eivät saa Irenan uskomuksia hälvenemään. Pelloistaan huolimatta Irena uskoo luontonsa pysyvän kurissa, kunhan hänelle ei anneta syytä mustasukkaisuuteen. Oliver ei kuitenkaan näytä välittävän Irenan tarpeista tai tunteista, vaan alkaa uskoutumaan yhä enemmän vain Alicelle. He jättävät Irenan ulkopuolelle saadakseen enemmän kahdenkeskistä aikaa. Irenan pahoittaessa mieltänsä Oliver suhtautuu vähättelevästi ja syrjäyttää vaimonsa ahdistuksen. Hän pai-

nostaa Irenaa entistä kovemmin terapiaan. Oliver käyttäytyy pariskunnan tunnemyrskyissä kuin ajopuu, vaikka itse ajaa käytöksellään Irenan mustasukkaisuuteen ja kohti pimeää puolta. Irena ja Oliver ruokkivat toinen toistensa ahdistusta ja reagoivat siihen etääntymällä yhä kauemmas toisistaan. Oliver esitetään ikään kuin oman elämänsä sivustaseuraajana, jota nyt hallitsee Ireenaan henkilöyty synkkyys; sisäinen, synnynnäinen pahuus, joka vaanii varjoissa hyökkäysvalmiina. Kun nainen leimataan hulluksi, saadaan miehenkin viat käännettyä hänen syykseen.

*"En pelkää enää."

**"Liian myöhäistä."

Kuten Antichristin naisella, myös Irenalla on yhtäkkinen parantumisen hetki. *"I'm no longer afraid"**, hän kertoo säkenöiden takkatulen edessä. Mies kieltää naisen taas. *"It's too late"***, hän vastaa vihasena ja kertoo rakastavansa nyt Alicea. Heti kun nainen voi hyvin ja on sinut itsensä kanssa, mies lähtee. Kaikki Irenan mustasukkaisuuden pelot ja epäilyt näyttävät nyt totena. Tunnekuohussa Irena heittäytyy sohvalle ja huokaa hiljaa, että loppujen lopuksi hän rakastaakin hiljaisuutta ja yksinäisyyttä: ne ovat osa häntä.

Yksikön muodostaneet Oliver ja Alice selvittävät Irenan kohtaloa hänen selkensä takana psykiatri Juddin kanssa. Kolmikon erkaannuttua Judd hankkiutuu Irenan kanssa kahden kesken ja yrittää jo toistamiseen lähennellä häntä. Irenan torjuessa hänet Judd vain innostuu. Hän uskoo Irenan vain leikittelevän. Juddin kertomus nokkelista ja psykiatria huijaavista potilaista antaa ymmärtää, että hän on pyrkinyt intiimeihin väleihin muidenkin hoitamiensa naisten kanssa. Projektiossaan hän mystifioi Irenan, mutta tekee sen vaillinaisella tietämyksellään hänen todellisista kyvyistään. Judd näkee Irenan valloitettavana, puhtoisena olentona, jonka voisi kesyttää ja ottaa hallintaan. *"So little, so soft"****, Judd lausuu painaessaan Irenan syliinsä. Judd antaa ulkomuodollisten seikkojen tulla totuuden kohtaamisen tielle; "vietti", hämärtää "järjen". Judd on vakuuttunut, että Irena vain pelaa pelejä ja todellisuudessa haluaa samaa mitä hänkin.

*"Niin pieni, niin pehmeä"

Juddin Irenalle pakottama suudelma vapauttaa pedon häkistään. Kaiken nielevä nainen — miehen suurin pelko — manifestoituu todeksi Juddin silmien edessä. Vasta miehen joutuessa itse kohdakkain naisen käsittelemän pahan kanssa ja kokiessaan sen omaa henkeään uhkaavaksi, hän on valmis näkemään totuuden ja myös uskomaan näkemänsä. Pantterin hahmossa Irena tappaa metsästäjänsä. Hengestään taistellessaan Judd saa pistettyä (fallisella) kävelykepillään Irenaa, joka kuolee haavoihinsa. Hän etsii kuitenkin raahautumaan mustan pantterin häkille ja avaamaan sen oven. Irena kaatuu maahan viimeisestä iskusta, jonka aiheuttaa vapauteen loikkaava kissapeto. Eläin ei kuitenkaan pääse kuin tarhan aidan yli, ennen kuin sekin jää auton alle ja menehtyy.

Elokuvan kantava teema on psykoanalyysin riittämättömät keinot naisen arvoituksellisen seksuaalisuuden edessä. Mary Ann Doane esittää teoksessaan *The Desire to Desire* (1987), että psykoanalyysin kuvaamisesta tuli 40-luvulla elokuvateollisuuden keino vakiinnuttaa vallitsevaa käsitystä sukupuolieroista. Elokuville oli tyypillistä käsitellä juuri naisia, joiden ruumiiseen hysteria sijoitettiin. Mikäli neuroottinen tai psykoottinen potilas oli mies, hänen oireensa yhdistettiin sotatraumoihin. Naispotilaissa diagnosoitiin seksuaalisuuteen liittyviä häiriöitä tai oman naisellisuuden vastustustusta. Kissaihmisissä esiintyy sekä naisen näkyvistä ja piilotetuista puolista kokonaiskuvaa rakentava psykiatri, tohtori Judd, että oireileva naiskeho hysterialla kantajana. (46–48) Osoittaessaan psykoanalyysin heikoksi arvioimaan naisluontoa, elokuva yhtäältä vahvistaa sukupuolten välistä

vastakkainasettelua, toisaalta kyseenalaistaa patriarkalaisia keinoja medikalisoida naisen seksuaalisuutta.

Doane sanoo Kissaihmisten esittävän, että ”naisen tullessa eniten itsekseen, eli naisen seksuaalisuuden ruumiillistumaksi, hänen täytyy tulla toiseksi. Jäljelle jää aseksuaali Alice, täydellinen ja vaaraton kumppani ’vanhalle kunnan amerikkalaiselle’”. (Doane, M. A. 1987, 52. Käännös omani.) Lukuisat elokuvien ja tosielämän naiset näyttävät päätyvän toistuvasti samaan johtopäätelmään: oman seksuaalisuuden vapauttaminen tarkoittaa sitä, että pitää hyväksyä oma pahuus.

- Angel, Arja & Larjanko, Leena (1983). Suuri suomalainen unikirja. Helsinki: Tammi.
- Argento, Dario (1975). Verenpunainen kauhu (Alkuperäinen nimi *Profondo rosso*) [elokuva]. Italia: Rizzoli Film.
- Argento, Dario (1977). *Suspiria* [elokuva]. Italia: Seda Spettacoli.
- Argento, Dario (1985). *Phenomena* [elokuva]. Italia/Sveitsi: DACFILM Rome.
- Ayers, Mary Y. (2011) *Masculine Shame: From Succubus to Eternal Feminine*. New York: Routledge.
- Battersby, Christine (1998). *The Phenomenal Woman: Feminist Metaphysics and the Patterns of Identity*. Cambridge, UK: Polity Press
- Blackledge, Catherine (2003). *The Story of V: Opening Pandora's Box*. Lontoo: Weidenfeld & Nicolson.
- Blomberg, Erik (1952). *Valkoinen peura* [elokuva]. Suomi: JuniorFilmi Oy.
- Caputi, Jane (2004). *Goddesses and Monsters: Women, Myth, Power, and Popular Culture*. Madison: University of Wisconsin Press/Popular Press
- Cronenberg, David (1986). *Kärpänen* (Alkuperäinen nimi: *The Fly*) [elokuva]. Yhdysvallat, Iso-Britannia, Kanada: SLM Production Group.
- De Palma, Brian (1976). *Carrie* [elokuva]. Yhdysvallat: Red Bank Films.
- Creed, Barbara (2007). *The Monstrous-Feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Doane, Mary Ann (1987). *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- Freud, Sigmund (1962). *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Yhdysvallat: Basic Books.
- Freud, Sigmund (2010). *The Interpretation of Dreams*. New York: Basic Books.
- Greek Medicine: Asclepius [verkkodokumentti]. Saatavissa <http://www.greekmedicine.net/mythology/asclepius.html>. [Viitattu 7.4.2020.]
- Harrington, Erin. *Gynaehorror: Women, theory and horror film*. 2014. University of Canterbury.
- Hitchcock, Alfred (1960). *Psyko* (Alkuperäinen nimi *Psycho*) [elokuva]. Yhdysvallat: Shamley Productions.
- Kubrick, Stanley (1980). *Hohto* (alkuperäinen nimi *The Shining*) [elokuva]. Iso-Britannia/Yhdysvallat: Warner Bros.
- Lempiäinen, Kirsti (2001). *Naisellinen feministi: Naisfeministisubjekti*. Julkaisussa *Nainen / naisuus / naisellisuus* (toim. Minna Nikunen, Tuula Gordon, Sanna Kivimäki & Riitta Pirinen). Tampere: Tampere University Press.
- Lynch, David (1986). *Blue Velvet – ja sinisempi oli yö* (Alkuperäinen nimi *Blue Velvet*) [elokuva]. Yhdysvallat: De Laurentiis Entertainment Group.
- Myllärniemi, J. 2017. *Miksi mies pelkää naista? Ja mitä siitä seuraa*. Helsinki: Kirjapaja.
- Ōbayashi, Nobuhiko (1977). *Hausu* [elokuva]. Japani: PSC.
- Ōshima, Nagisa (1976). *Aistien valtakunta* (Alkuperäinen nimi *Ai no korida*) [elokuva]. Japani/Ranska: Daiei-Kyoto Studios.
- Polanski, Roman (1999). *Yhdeksäs portti* (alkuperäinen nimi *Ninth Gate*) [elokuva]. Ranska/Espanja/Yhdysvallat: Artisan Entertainment.
- Saarikoski, Helena (2001/2012). *Mistä on huonot tytöt tehty? Tutkimus huora-sanan käytöstä ja tyttöjen kokemasta kiusaamisesta*. Helsinki: Kulttuuriusuuskunta Patruuna.
- Schrader, Paul (1982). *Kissaihmiset* (Alkuperäinen nimi *Cat People*) [elokuva]. Yhdysvallat: RKO Pictures.
- Schur, Edwin (2007). *Sexual Coercion in American Life. Teoksessa Gender Violence: Interdisciplinary Perspectives* (toim. O'Toole, Laura L., Schiffman Jessica R, Kiter Edwards, Margie L.). New York ja Lontoo: New York University Press.
- Simmons, Amy (2018). *In praise of Antichrist – Lars von Trier's anti-misogynist masterpiece*. Little White Lies 9.12.2018. Saatavissa <https://lwies.com/articles/antichrist-lars-von-triers-anti-misogynist-masterpiece> [Viitattu 13.5.2020].
- Spielberg, Steven (1975). *Tappajahai* (Alkuperäinen nimi *Jaws*) [elokuva]. Yhdysvallat: Zanuck/Brown Productions.
- Tarkovski, Andrei (1975). *Peili* (alkuperäinen nimi *Zerkalo*) [elokuva]. Neuvostoliitto: Mosfilm.
- Tourneur, Jacques (1942). *Kissaihmiset* (Alkuperäinen nimi *Cat People*) [elokuva]. Yhdysvallat: RKO Radio Pictures.
- Ussher, Jane M. (2006). *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*. New York: Routledge.
- Vestergaard, Jesper (2005). *Lars von Trier dropper Antichrist* [verkkodokumentti]. CinemaZone. Saatavissa: <http://www.cinemazone.dk/news.asp?id=4590&area=3> [Viitattu 27.3.2020]
- Von Trier, Lars (2009). *Antichrist* [elokuva]. Tanska/Saksa/Ranska/Ruotsi/Italia/Puola: Zentropa Entertainments.
- Von Trier, Lars (2013). *Nymphomaniac* [elokuva]. Tanska/Saksa/Belgia/Iso-Britannia/Ranska/Ruotsi/Yhdysvallat: Zentropa Entertainments
- Von Trier, Lars (2018). *The House That Jack Built* [elokuva]. Tanska, Ranska, Ruotsi, Saksa, Belgia, Tunisia: Zentropa Entertainments.

Wikipedia: House (1977 film) [verkkodokumentti]. Päivitetty 17.5.2020. Saatavissa: [https://en.wikipedia.org/wiki/House_\(1977_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/House_(1977_film)) [Viitattu: 21.5.2020].

Wikipedia: Lamia [verkkodokumentti]. Päivitetty 2.2.2015. Saatavissa: [https://fi.wikipedia.org/wiki/Lamia_\(mytologia\)](https://fi.wikipedia.org/wiki/Lamia_(mytologia)) [Viitattu: 21.5.2020].

Wikipedia: Sada Abe [verkkodokumentti]. Päivitetty 22.3.2020. Saatavissa: https://en.wikipedia.org/wiki/Sada_Abe. [Viitattu 7.4.2020.]

Yle Areena (2020). Naisen kosto. Jakso 5: Kamalan seksikäs [Podcast 22.4.2020]. Saatavissa: <https://areena.yle.fi/audio/1-50498576> [Viitattu 9.5.2020].



5

NAISEN SEKSUAALISUUDEN PATOLOGISOINTI

Tia Hassinen

Nainen itsellisenä toimijana ja seksuaalisten halujensa toteuttajana on koettu länsimaissa kautta historian uhkana. Mikä olisikaan tehokkaampi keino hallita jotakin niin pelottavaa, kuin naisen seksuaalisuus, kuin nimetä feminiininen halu sairaudeksi, vieläpä mielisairaudeksi. Kulttuurissamme on edelleen voimakasta kaksinaismoralismia liittyen sukupuoleen. Tämä näkyy visuaalisen kulttuurin ja yleisten asenteiden ja oletuksen ohella esimerkiksi laissa. Suomen laki asettaa ihmiset eriarvoiseen asemaan esimerkiksi suhteessa seksuaaliseen väkivaltaan. Suomen raiskauslainsäädäntö on vain yksi esimerkki siitä, miten asenteet naisen seksuaalisuutta ja kehollista itsemääräämisoikeutta periytyvät kaukaa patriarkalisesta historiasta ja vaikuttavat syvällä kansallisessa oikeuden tajussamme. Onko sattumaa, jos raiskauslainsäädäntö saadaan vihdoin muutettua suostumusperäiseksi vasta nuorten naisten johtaman hallituskauden aikana?

Tämänhetkinen aborttilainsäädäntö kajoaa naisen keholliseen itsemääräämisoikeuteen asettamalla raskaudenkeskeytyksen saamiselle tiukat ehdot. Raskaudenkeskeytystä saattaa joutua odottamaan perusteettomasti useita viikkoja ja keskeytykselle pitää aina nimetä jokin peruste. Toimenpiteen saadakseen tarvitaan myös kahden erikoislääkärin lausunto. Julkisessa keskustelussa ja kulttuurissa korostuu abortista naiselle koituva elinikäinen trauma sekä katumus, syyllisyys ja häpeä. Voimaannuttavia narratiiveja aborttiin liittyen kuulee harvoin. Vahinkoraskaus ja haluttomuus pitää tulevaa lasta katsotaan usein naisen vastuuttomuuden merkiksi. Abortti on tabu ja sen tehneelle tai sitä harkitsevalle häpeä. Omista aborttikokemuksistaan kertoessa saa kuulijan usein vaivaantumaan. Toinen tarjottu tunnereaktio on usein sääli. Aborttiin päätyminen sanotaan aina olevan ”vaikea päätös” ja aina muistutetaan, miten se saattaa kaduttaa ja painaa jopa vuosikymmenien jälkeen. Tämä pitääkin varmasti paikkansa monien kohdalla, mutta aborttikeskustelua koskeva keskustelu pitää sen liberaaleimmissa muodoissaankin usein oletuksen raskauden keskeytykseen liittyvästä häpeästä ja syyllisyydestä. Onko nainen velvollinen kokemaan syyllisyyttä ja häpeää ehkäisyn pettämisestä?

Yhteiskunnassa naisen hedelmällisyys vaikuttaa olevan yhteinen ja tarkoin vaalittava asia. Kohdunpoistoa tai sterilisaatiota ei saa omasta tahdosta, kun vasta 30 ikävuoden täyttyttyä. Suuri osa lääkäreistä ei suostu kirjoittamaan lähetettä silloinkaan, lain vastaisesti. Voitaneen argumentoida, että mieli voi vielä muuttua ja nuori nainen ei välttämättä osaa arvioida omaa tilannettaan esimerkiksi 10 vuoden päähän. Samalla kuitenkin sukupuolensa juridisesti korjaavilta edellytetään lisääntymiskyvyttömyyttä, eli käytännössä sterilisaatiota. Biologisen naisen pyhää hedelmällisyyttä varjellaan yhteisen hyvän nimissä jopa naisen henkilökohtaisen tahdon vastaisesti. Tämä taasen osoittaa, että hedelmällisessä iässä olevan naisen kehon katsotaan yhä olevan yhteistä omaisuutta. Tästä kielivät myös poliitikoiden tökeröt lipsautukset ”synnytystalkoista” ja puheessa edelleen elävät lausahdukset lapsettoman naisen ”tyhjästä sylistä”. Vapaaehtoisesti lapsetonta naista pidetään edelleen yleisesti itsekeskeisenä, lapsivihamielisenä ja kylmänä ihmisenä, joskin hieman sääliittävänä mahona tai vanhana piikana, joka ei onnistunut täyttämään tärkeintä tehtäväänsä naisena: vaimona ja äitinä.

Raskaudessa ja mahan kasvaessa naisen kehosta ja seksuaalisuudesta tulee jälleen julkista. Naisen keho on jälleen kommentoinnin, koskettelun, tutkimusten ja tunkeutumisen kohteena. Sinkkuna raskausaikana deittailevaa naista pidetään yhä kummajaisena. Tämä kielii siitä, miten naista äitinä ei osata nähdä seksuaalisena olentona. Raskaana olevan naisen ei olisi syytä ainakaan harrastaa seksiä ainakaan muiden, kuin tekeillä olevan lapsen siittäjän kanssa. Kysymykset lasten hankinnasta, lapsen mahdollisesta isästä ja synnytyksen tulevasta ajankohdasta ovat kaikki erittäin henkilökohtaisia ja herkälle alueelle luotaavia, nehan kohdistuvat suoraan naisen seksielämään ja sukupuolielimiin. Vaikka tavallisesti sukulaisten sukupuolielämä ei ole sukujuhlissa tavallisin small talk-aihe, jostain syystä tässä suhteessa tähän tehdään kuitenkin poikkeus.

Naiseus ja siitä juonnettu naismaisuus on liitetty länsimaaisessa kulttuuriperinteessä klassisesti heikkouteen, pahuuteen, eläimellisyyteen ja kontrolloimattomaan seksuaalisuuteen. (Creed, B. 1993, 2) Edelleen naiseutta ja tyttöyttä käytetään halventavana nimityksenä miehistä tai pojista jopa tavallisessa arkipuheessa. ”Älä ole tuommainen ämmä!”, ”Itkeä, kuin nainen.”, ”Iso mies rui kuttaa, kuin pikkutyttö.” Pahinta, mitä mies voi olla, on alentaa itsensä naiseksi. Retoriikalla on myös homofobinen ulottuvuus, sillä mies, joka käyttäytyy sukupuolistereotypiasta poiketen herättää epäilyksen sukupuolisesta petturuudesta, queeryydestä tai vähintäänkin jostakin perversiosta, joka uhkaa koko mieskuntaa ja patriarkatin valta-asemaa.

Edellisenä kansainvälisenä naistenpäivänä 8.3.2020 pohdin naiseutta ja sukupuolisuutta ja sen merkitystä sekä henkilökohtaiselta, että teoreettiselta kannalta syvennyessäni samalla sukupuolikäsityksiin eri teoreetikkojen tekstien avittamana. Koko tämän opinnäytteen teoreettisen ja taiteellisen työskentelyn ajan olen paininut sukupuolirepresentaatioihin liittyvien kysymysten kanssa. Jos teoksemme tutkii naisroolituksia ja visuaalisessa kulttuurissa esiintyviä sukupuolituneita konventioita, jotka ilmentävät olevassa olevia valtarakenteita, niin lienee ensimmäisenä tarpeellista määritellä suhteemme sukupuoleen ja erityisesti naiseuteen.

Sukupuolen määrittelyn ja siihen liittyvän teoreettisen viitekehyksen ohella olen kiinnostunut ihmisten henkilökohtaisesta sukupuolikokemuksesta ja siitä, miten sukupuoli oletukset ja piilevät asenteet näkyvät päivittäisessä vuorovaikutuksessa. Etsin naisen päivän kunniaksi Google-hakujen



avulla ihmisten henkilökohtaisia määritelmiä omasta naiseudestaan. Niissä toistuivat naiseuteen perinteisesti liitetyt roolit: tyttöryys, vaimous, äitiys, isoäitiys. Monissa teksteissä omaa ja universaalia naiseuden käsitettä lähestyttiin naiseuteen liittyvästä kyvystä jatkaa sukua; tulla raskaaksi, synnyttää ja imettää. Naiseuden kokemuksiin liittyi useimmilla vastaavasti hoivaavuus, pehmeys, tunteellisuus ja fyysinen kykenevyys suhteessa suvunjakamiseen. En tunnistanut itseäni näistä kuvauksista. Koko elämäni ajan olen myös epätoivoisesti etsinyt samaistumisen kohteita elokuvista, kirjallisuudesta, tarustoista ja kulttuurisista esikuvista. Samaistuttavia representaatioita on huomattavan vähän. En ole varma johtuuko se siitä, että en olekaan nainen, enkä koskaan ole ollutkaan. Toinen mahdollinen syy kukenemättömyyteen samaistua näihin naiseuden määritelmiin ja valmiiksi asetettuihin muotteihin on se, että ne ovat aivan liian ahtaita.

Naisinen voima on siis usein mielletävissä suvunjakamiseen ja siten seksuaalisuuteen, sillä raskaus ja synnytys tapahtuu sukupuolielimissä. Naiseutta käsittelevä kuvasto on vahva heijastuma miehisestä kokemuksesta suhteessa naiseuteen ja ennen kaikkea naisen sukupuolielimiin. Naiseen liitetyt pelot liittyvätkin useimmiten naisen seksuaalisuuteen (Creed, B. 1993, 1–2). Kauhuelokuissa sekä kansan tarustossa, uskonnollisissa teksteissä, antiikin mytologiassa ja kaunokirjallisuudessa toistuvat käsitykset naiseuteen liitetystä huora-madonna dualismista. Sama jako hyveellisen ja paheellisen naisen välillä toistuu myös filosofiassa, teologiassa ja psykologiassa.



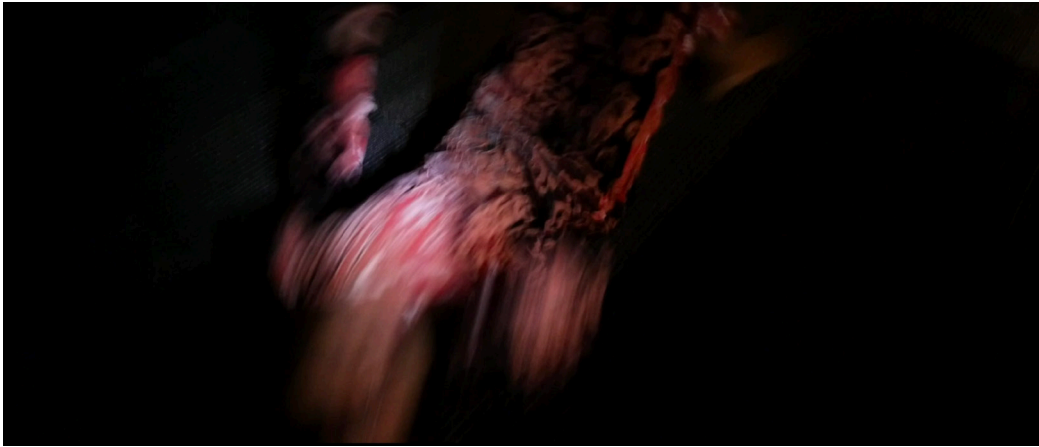
VAELTAVA KOHTU

Naisen seksuaalisuuden ymmärtäminen sairauden kautta juontaa juurensa antiikin Kreikkaan, jossa hellenistisen ajan lääkärit tunsivat vain naisia vaivaavan taudin, hysterial (kreikaksi *hystera* tarkoittaa kohtua). Antiikin ajan hysteriaan uskottiin liittyvän moninaisia psyykkisiä ja fyysisiä oireita, kuten epämiellettävää tukehtumisen tunnetta, vatsaontelossa vaeltavan kohdun painaessa tärkeitä sisäelimiä. Hysterial ajateltiin vaivaavan erityisesti leskeksi jääneitä naisia, jotka olivat jääneet vaille sukupuoliyhdyntää. (Midelfort, E. 1999, 5) Ensimmäiset kuvaukset oireistosta löytyvät jo Hippokrateen merkinnöistä 400-300-luvulla eaa. Kuristavan tunteen lisäksi oireistoon kuului oksentelua, sydämentykytyksiä, kouristuksia, puhehäiriöitä sekä suuria virtsamääriä.

Uskomuksen mukaan kohdun vaeltaminen johtui sen kuivumisesta ja kevenemisestä. Hoidoksi suositeltiin pikaista avioitumista ja raskautta. (Kortelainen, A. 2003, 42) Muita hoitokeinoja oli esimerkiksi kohdun säikäyttäminen vaginaan laitettavien voimakkaiden hajusteiden tai suun kautta otettavien myrkyjen avulla. (Kortelainen, A. 2003, 43)

Keskiajan siveysnormistossa penetraatiosta parannuskeinona tuli ongelmallinen. Keskiajan Euroopassa siveellisyyttä ja etenkin naisen seksuaalista pidättäytymistä pidettiin hyveenä. Tämä aiheutti moraalista ristiriitaa suhteessa penetraation hoidollisesta vaikutuksesta naisen terveyteen. Hysteria alettiin yhdistää moraalittomaan elämään ja demonisiin voimiin. Käsitys hysteriasta saatanallisten voimien kanssa liittoutumisesta yhdistyi noitavainoihin aina 1680-luvulle asti. (Kortelainen, A. 2003, 43) Suunnilleen samoihin aikoihin englantilainen lääkäri Thomas Willis yhdisti hysterial oireet aivoperäisiksi ja vähitellen gynekologisista ja demonisista selityksistä luovuttiin (Pietikäinen, P. 2013, 125-126).

1800-luvulla hysterial oireistoon kuuluivat rajut kohtaukset, aistiharhat, seksuaalinen yliaktiivisuus eli nymfomania ja tärinäkohtaukset, joiden ajateltiin olevan naiseudelle ominaisen epätasapainoisuuden ääri-ilmentymiä (Kortelainen, A. 1993, 44). Naisten henkisen ja fyysisen rakenteen perusteltiin tieteellisesti olevan olemukseltaan heikko ja hermostunut ja siksi altis hysterial kaltaisille vaivoille. Tämä käsitys toimi viitekehysenä hysterial uudelle aallolle, joka saavutti huippunsa 1800-luvun loppupuolella. Silloin lääkärikunta keskittyi kartoittamaan naisen mielenterveyttä ja seksuaalista anatomiaa ennennäkemättömällä innolla. (Pietikäinen, P. 2013, 126.) 1800-luvulla kehittyneestä hysteriakäsityksestä on jäänteitä yhä 2020-luvun tiedostetuissa ja tiedostamattomissa olettamuksissa ja ajatusmalleissa liittyen naiseuteen. Kauhuelokuvissa hysteerinen nainen on aiheena kesto-suosikki.





POSSESSION (1981) – RIIVATTU JA VUOTAVA HIRVIÖNAINEN

Andrzej Zulawskin elokuva *Possession* (1981) kertoo Berliinissä asuvan pariskunnan Annan (Isabelle Adjani) ja Markin (Sam Neill) eskaloituvasta aviokriisistä. Elokuvan alussa kansainvälinen vakooja Mark palaa pitkältä työmatkalta perheensä luo Länsi-Berliiniin. Nainen on ulkona vastassa ja ilmoittaa ensitöikseen haluavansa avioeron, sillä hänellä on jo pitkään ollut suhde toisen miehen, Heinrichin (Heinz Bennent) kanssa. Riidan päätteeksi Mark luovuttaa vastahakoisesti asunnon ja parin yhteisen pojan, Bobin, hoitovastuun vaimolleen Annalle. Hotellissa tapahtuneen kolmen viikon ryyppyputken päätteeksi Mark menee Annan toiveesta huolimatta takaisin parin yhteiselle asunnolle, josta hän löytää Bobin yksin likaisissa vaatteissa kaaoksen keskeltä. Aiemmin murretulla tummansinisellä ja vaalealla beigellä modernisti sisustettu kerrostaloasunto on nyt huomattavan sotkuinen. Anna saapuu asunnolle ja alkaa käyttäytyä kummallisesti ja aggressiivisesti. Parin riita yltyy fyysiseksi pahoinpitelyksi, jossa kumpikin esimerkiksi leikkaa itseään sähköveitsellä. Väkivaltaisen yhteydenoton päätteeksi Mark jää asuntoon lapsen kanssa ja aloittaa pian suhteen Bobin opettajan, Helenin (myös Isabelle Adjani) kanssa, joka on sattumalta Annan kaksoisolento.

Juonen edetessä Markin omistavan toksinen mustasukkaisuus yltyy samaa tahtia, kuin Annan käytös muuttuu yhä kummallisemmaksi. Anna ilmestyy ja poistuu asunnosta ilmoittamatta, paiskoo tavaroita ympäriinsä, sulloo pyykkejä ruokakaappiin ja ruokatarpeita matkalaukkuun. Hän huutaa katse harhaillen ja puhuu sekavia. Hän käyttäytyy kuin hysteerikon oppikirjaesimerkki. Isabelle Adjanin heittäytyminen rooliinsa on samalla sekä häiritsevän tuskallista, että ekstaattisen vangitsevaa. Hän voitti roolistaan parhaan naisnäyttelijän palkinnon Cannesin elokuvajuhlilla vuonna 1981.

Mark palkkaa yksityisetsivän selvittämään Annan menemisiä, kun selviää, ettei hän olekaan viettänyt aikaa Annan uuden rakastajan Heinrichin luona. Miesten maskuliinista kriisiä kuvaa hyvin heidän keskinäinen kilvoittelunsa ja fyysinen tappelunsa. Mark ei malta päästään vaimostaan irti ja yrittää kaikin keinoin sitoa tätä itseensä. Yksityisetsivä seuraa Annaa vanhan ja hylätyn kerrostalon tyhjiin asuntoon. Etsivä löytää kylpyhuoneesta liman ja eritteiden keskeltä hirviön, jolla on lonkerot. Anna tappaa etsivän lyömällä tätä rikkomallaan punaviinipullolla kaulaan. Asuntoon tunkeutuu myöhemmin myös etsivän miespuolinen rakastaja, jonka Anna myös surmaa tämän löydettyä aiemmin surmatun miehen ruumiin, jonka osa on syötetty jo vahvistuneelle hirviölle. Saman löydön tekee myös Annan rakastaja Heinrich, joka onnistuu pakenemaan verissä päin. Lopuksi myös Mark vajoaa hysteeriseen hulluuteen, todistettuaan Annan ja tämän luoman lonkerohirviön vimmaista rakastelua eritteiden valuessa sängystä lattialle.

Annan käytös ja tunneilmaisu on äärimmilleen vietyä, sattumanvaraisen oloista ja irrationaalista. Hänen tekemänsä murhat näyttävät tapahtuvan hetken mielijohteesta. Hänessä kiteytyvät feminiinisen hirviön (*monstrous-feminine*) moninaiset muodot: kontrolloimaton seksuaalisuus, irrationaalisuus, yliluonnolliset kyvyt, vuotava kohtu ja synnyttäminen. Sängyssä makaavan hirviön suojeleminen on toisaalta kuin naaraan vaiston sanelemaa. Toisaalta hirviön, jota Anna salassa kasvattaa, hoivaa ja ruokkii tappamiensa miesten ruumiinosilla ja harrastamalla tämän kanssa seksiä, voi nähdä särkyneen ja pahoinpidellyn naisen alitajunnan symbolina. Hirviö tuntuu olevan Annan sisällä ja ohjailevan tämän toimintaa, kuin keskiaikaisten uskomusten riivaajahenki. Elokuvassa on kohta, jossa Anna uikuttaa ja ynisee sanattomasti valittaen krusifiksin alla katedraalissa, katse suunnattuna ylös Jeesus-patsaan kasvoihin. Tämä vaikuttaa olevan sanaton rukous, johon hän ei saa vastausta.

Bobin opettaja Helen on tyyppiesimerkki ihanteellisesta naisesta: kaunis, huolehtivainen ja sovinainen. Vaikka olemukseltaan naiset ovat identtisiä, lukuun ottamatta Helenin säihkyvän vihreitä silmiä, heidän käytöksensä on kuin naisen kaksi dualistista puolta. Helen on täydellisyydessään jopa pelottava. Anna taas on kuin riivattu, seksuaalinen, arvaamaton ja aggressiivinen. Myös Helen alkaa ilmestyä Markin ja Annan entiseen kotiin ja auttaa Markia kotitöissä ja lapsen hoitamisessa, miehen sängyn lämmittämisen ohella. Helenin lausahdus: *"There is nothing in common between women except menstruation."** korostaa näin elokuvan kahden naisen vastakkaisuutta, mutta samalla heidän samuuttaan suhteessa kuukautiskieroon. Tämä on vain yksi elokuvan viittauksista naisen kykyyn jatkaa sukua ja toisaalta pelottaviin ja inhottaviin naiseuden erityispiirteisiin: kontrolloimattomasti vuotaviin eritteisiin, synnyttämiseen ja seksuaaliseen tuhovoimaan.

*Vapaasti suomennettuna: "Ainoa asia, joka on naisille yhteistä, on menstruaatio."

Elokuvan tunnetuimmassa ja sykähdyttävimmässä kohtauksessa Anna kokee jonkinlaisen keskenmenon Berliinin metron tunnelissa. Annan noustua metrosta hän alkaa kohtauksenomaisesti kouristella ja kakoa kiihtyneen huudon saattelemana holtittomasti. Huuto ja kouristukset ovat jossain kiihkon ja tuskan tuolla puolen. Anna törmäilee tunnelin kaakeliseiniin, paiskoo ruokaostokasseja maahan ja seiniin ja niistä valuvat nesteet sekoittuvat hänen kaikista kehon aukoistaan vuotavaan limaun, vereen ja valkoiseen nesteeseen. Nainen kieriskelee maassa, kouristelee asentoihin, jotka vastaavat 1800-luvun lopun hysteerikkojen väentelehtimisestä. Lopulta Anna istuu maassa ja oksennuksenomaisen huudon ja tuskallisen pakautumisen kulminoituessa Annan sinisen mekon

*Vapaasti suomennettuna: "Keskenmenon myötä menetin Sisko-Uskon ja mitä jäi jäljelle, on Sisko-Satuma, joten minun on suojeltava uskoani."

helman alta pursuaa litrakaupalla edellä mainittuja nesteitä. Eritteet ovat samanlaisia, joita on aiemmin elokuvassa nähty kehittyvän hirviön sängyssä ja makuuhuoneen lattialla. Kohtaus on takauma Annan kertoessa tapahtuneesta Markille pariskunnan kodin sohvalla. Anna toteaa miehelleen arvoituksellisesti: *"What I miscarried there was Sister Faith and what I have left is Sister Chance. So I have to take care of my faith, to protect it."* Tällä hän viittaa Annan tyhjässä asunnossa oleiluun ja hirviöön ja Mark ymmärtää, mistä on kyse.

Elokuvassa ei missään vaiheessa suoraan kerrota, mistä hirviö on tullut, tai miten Anna on sen löytänyt. Annan huolehtivasta käytöksestä ja keskenmenon "oireista" voisi kuitenkin päätellä, että hirviö syntyi tuon keskenmenon seurauksena. Elokuvan viimeisessä kohtauksessa Anna esittelee Markille valmiin hirviön, joka on Markin kaksoisolento. Kaikki tämä tapahtuu juuri ennen loppua, joka päättyy sekä Annan, että Markin itsemurhaan. Vain kaksoisolennot jäävät eloon.

Possession on ollut yhtenä keskeisimpänä innoittajana koko Phantasmagorian luomisprosessin ajan. Elokuvan visuaalinen maailma ja tematiikka ovat molemmat osa Phantasmagorian DNA:ta, vaikka suoraa kopiointia olemmekin välttäneet. Hysterinen ja pelottava nainen, body horrorin ja seksuaalisuuden yhdistäminen, lavasteiden ja puvustuksen tarkkaan viimeistely ilme yhdistettynä groteskiin ja ällöttäviin erikoistehosteisiin, Adjanin näyttelijäntyö, ja kehon suhde arkkitehtoniseen tilaan osana kerrontaa ovat kaikki inspiroineet meitä omassa työssämme. Koen, että Possessionissa yhdistyvät useimmat Phantasmagorian käsittelemät aiheet: Naiseen kohdistettu väkivalta, sukupuolittunut aggressio, miehen pelko naista kohtaan, naisen seksuaalinen halu ja sen kahlitsemisytykset, hysteria, Creedin *monstrous feminine* suhteessa naisen lisääntymiselimistöön, sukupuoleen liitetyt odotukset ja oletukset, sekä alitajunnan eri tasot. Lisäksi Possessionin käsittelemä tematiikka suhteessa syntiin, yliluonnollisiin voimiin ja vapauden kaipuuseen sekä tarve niin keholliseen, kuin henkiseenkin itsemääräämisoikeuteen ovat teemoja, joiden parissa olemme painineet tämän opinnäytteen kirjallisen ja tuotannollisen prosessin aikana.



KAUHISTUTTAVAT KUUKAUTISET

Yhteiskunta näkee kuukautiset yksityisenä asiana, joka ei kuulu julkiseen keskusteluun. (Fingerson, L. 2006, 94) Kuukautisiin liittyvä mainonta on pitkään pitänyt itsestäänselvänä, että naiset haluavat pitää kuukautisensa mahdollisimman huomaamattomina, ettei kukaan saisi tietää ”niistä”. Vasta viime vuosina internet-feminismin myötä asenneilmapiiri liittyen naisen kuukautiskiertoon on muuttunut vapautuneemmaksi ja häpeän ja salaailun stigmaa on vähitellen väistymässä. Muutamia vuosia sitten työskentelin nuortenvaateliikkeessä, Monkissa, jonka markkinointistrategia pohjautuu vahvasti hyvänmielen instagram-feminismille ja siitä inspiroituneelle estetiikalle. Vaatekaupalla on sopimus Lunette-kuukupin kanssa ja niitä oli meillä aina esillä kassalla, jolloin asiakas saattoi ostaa kuukautissuojan samalla esimerkiksi farkkujen kanssa. Monkissa oli myös ”kuukautispositiivisilla” iskulauseilla varustettuja toppeja ja alushousuja. Muistan kummastelleeni asiakkaina käyvien lasten ja nuorten rentoa ja avointa asennetta kuukuppeihin. Kun joku n. 12-vuotiaiden porukan poikaoletettu hypisteli kumista välinettä ihmetellen samalla, mikä se on, joku toinen kaveriporukan poika valisti ystäväänsä ilman kikattelua tai punastelua. Samaa ei voinut sanoa oman ikäpolveni miehistä, jotka kassajonossa odotellessaan hypistelivät kapistusta tyttöystävän tehdessä ostoksia. Pari kertaa todistin sen häpeän, joka miehen kasvoille lehahti tyttöystävän valistaessa, mikä hänen kädessään oleva pinkki ja houkuttelevan joustava kuppi oli. Ikäpolveni miehet sysäsivät näytteenä olleen kuukupin äkkiä takaisin tiskille, kuin se olisi ollut jotain todella likaista ja häpeällistä. Myös Lauren Rosewarne kirjoittaa teoksessaan *Periods in Pop Culture: Menstruation in Film and Television* (s.32) ilmiöstä, jota kuvataan populaarikulttuurissa: miehet pelkäävät menettävänsä maskuliinisuutensa joutuessaan liian läheisesti tekemisiin kuukautisten, tai kuukautissuojien kanssa.

Kuukautisten piilottaminen erityisesti miehiltä on ollut kulttuurissamme korostettua. Kuukautisista avoimesti puhuminen tai niiden paljastuminen on miellelyhtymissä liitetty myös naisen kyseenalaiseen seksuaalimoraaliin. (Rosewarne, L. 2012, 15) Naiseuteen ja seksuaalisuuteen liitetty häpeä, inho, pelko ja epäpuhtaus kiteytyy kulttuurisessa suhtautumisessa kuukautisiin. Toisaalta, kuukautisiin liitetty häpeä on pitkälti kulttuurista. Kuukautisiin liittyy edelleen yleinen harhaluulo, jonka mukaan kuukautisvuotoa voisi tai kuuluisi samaan tapaan hallita, kuin virtsaamista tai ulostamista. Vuodon kontrolloimattomuus yhdistettynä sen stigmaattiseen ja erittäin värjäävään olomuotoon on monen naisen mielestä ahdistavaa ja pelottavaa. (Rosewarne, L. 2012, s.17)

Kuukautisiin ja kuukautiskiertoon liittyviin ilmiöihin, kuten PMS:ään, liittyy kulttuurissa vahvoja negatiivisia mielikuvia. Naisen negatiivisten tunteiden ilmaisu kuitataan usein vähätellen vihjaamalla sen johtuvan kuukautisista. Tämä kuvastaa tunteiden hierarkiaa, jossa rationaalisuus ja itsekontrolloivat piirteitä ja ne yhdistetään maskuliinisuuteen. Miehen suuttumus otetaan usein tosissaan, sillä perusolettamuksena on, että miehen suuttumukseen on hyvä syy. Naisen vihan ilmaus taas mitätöidään usein hysteerisenä tai turhasta pillastumisena ja liitetään yhteen muutenkin naiseuteen ja feminiinisyteen liitettyihin irrationaalisuuteen ja tunteellisuuteen. Vuotava nainen kuukautisineen ja kuukautissuojineen nähdään ällöttävänä, abjektina. Naisen suuttumus tai loukkaantuminen taas tulkitaan helposti hormoneista johtuvana irrationaalisuutena (Rosewarne, L. 2012, 87). Toisaalta oikeasti elämää haittaavat sairaudet kuten PMS tai sen vakavampi muoto PMDD sekä kuukautiskivut, jotka voivat pahimmillaan vastata sydänkohtauk-

sen aiheuttamaa kipua (Fenton, S. 2016), nähdään vain naiseuteen kuuluvana asiana, jonka kanssa vain tulisi tulla toimeen. Lääketieteessä tämä näkyy epätasa-arvoisena rakenteena, jossa naisten-tauteihin kohdistuvat tutkimukset ja hoitomuodot ovat marginaalissa. Työelämässä ja opinnoissa moni nainen joutuu tekemään töitä kovista kivuista tai henkisestä ahdistuksesta kärsien tai jäämään pois usein vedoten johonkin ”vähemmän häpeälliseen” syyhyn. Endometrioosia, eli kovia kipuja ja lapsettomuutta aiheuttavaa kohdun limakalvon sirottumatautiakin on alettu vasta viime vuosina tunnistaa paremmin.



Phantasmagoria ottaa kantaa sekä naisiin kohdistettuun vähättelyyn, että kuukautisten ja PMS:n todelliseen ahdistavuuteen. Teoksen nainen väentelehtii sängyssä tuskan ja nautinnon rajamailla. Halusimme yhdistää perinteisen body horrorin ja eksploraatiivisen verenkäytön kuukautisiin ja tuoda sitä kautta esiin naisen kuukautisiin liittyvää problematiikkaa ja tabuja. Toisaalta seksploraatiivisten elementtien yhdistäminen kuukautisiin tuntui raikkaalta. Naista esineellistävissä eroottisen elokuvan muodoissa nainen ei menstruoisi. Phantasmagorian nainen havahtuu yöllä unestaan pitkällisen väentelehtimisen jälkeen, kuukautisten jo tahrattua sängyn. Eksploraatioelokuvassa *Sinner: The Secret Diary of a Nymphomaniac* (Ranska: *Le journal intime d'une nymphomane*, 1973, ohj. Jesus Franco) naisprotagonistia kuvataan pitkään tämän väentelehtiessä alasti sängyllään. Miehisen mielihyvän ja katseen alla tämän ”nymphomaniasta” kärsivä nuori nainen ei vuoda verta, vaan hänen levottoman unensa syy ovat pakonomaiset eroottiset unet. Phantasmagorian nainen on kuitenkin vuotava ja näin ollen miehen ja yhteiskunnan silmissä saastainen. Seuraavassa hän makaa lattialla maha avoinna sisälmykset pitsipaidan etumuksesta pursuten, verta on kaikkialla. Phantasmagoriassa olemme yhdistäneet elementtejä seksploraatiosta ja goresta. Teoksen tiimoilta olemme käsitelleet paljon Kristevan objekti-käsitettä ja kehoon, kuolemaan, naiseuteen ja seksuaalisuuteen liittyviä tabuja.

Kristevan mukaan kuollut ihmisruumis on suurin kauhistuksen ja inhon kohde, *objekti* (Kristeva, J. 1989, 4). Jos kuollut ruumis on suurin inhon lähde ja kuolema yksi ihmiskunnan suurimpia tabuja, mitä tapahtuu, jos yhdistämme ruumiin ja seksuaalisuuden tai ruumiin ja syömisestä? Tätä teosta työstäessämme pyrim kartoittamaan omaa suhtautumistani tabuihin ja abjektioon. Katsoin kymmeniä, ellen satoja elokuvia ja etsin sitä kautta rajojani. Necromantik (1987, ohj. Jörg Buttgerit) on yksi absurdeimmista ja ällöttävimmistä näkemistäni elokuvista. Elokuva kertoo pariskunnasta,

jotka saavat eroottista nautintoa ruumiiden kanssa rakastelusta, yhdessä. Mitä abjektioon tulee, on Salo(1975, ohj. Pier Paolo Pasolini) on yksi ainoista elokuvista, joita en ole pystynyt katsomaan loppuun. Siinä esitetty seksuaalisen väkivallan ja ulosteiden syömisen kuvaus ylsi johonkin sisäiseen inhon rajaani, jota en halunnut ylittää. En siti väitää, etteikö kyseistä elokuvaa tai sen kuvaamia graafisia teemoja saisi esittää.

Puhuttaessa kauhuelokuvista ja kuukautisista samassa kontekstissa ei voi olla mainitsematta *Carrie*-elokuvaa (1976, ohj. Brian De Palma). Elokuvan alkukohtauksessa Carrien ensimmäiset kuukautiset alkavat koulun jumppasalin suihkussa liikuntatunnin jälkeen. Carrie ei tiedä kuukautisista ja säikähtää verimäärää ja joutuu luokkatovereiden naurun ja pilkan kohteeksi. Carrien äiti on yltiöuskovainen ja yhdistää kuukautiset pahuuteen ja huoruuteen. Koulun tanssijaisten lavalla Carrieta ollaan juuri kruunaamassa illan kuningattareksi koulun komeimman pojan rinnalla, kun muutaman ”suositun” oppilaan porukka kaataa tämän päälle ämpärillisen sian verta. Elokuvassa Carrie joutuu laajamittaisen koulukiusaamisen kohteeksi, sillä hän epäonnistuu kuukautistensa piilottelun. Lopulta Carrie kostaa sytyttämällä maagisilla voimillaan koulun tuleen. Carrien kasvamisen naiseksi ja pubertiteetin alku rinnastuu tämän noidan voimien kasvuun.





Phantasmagorian nainen herää liman ja veren peittämänä puutarhasta. Tavallaan hän on kuin vastasyntynyt kauris, joka vähitellen nousee jaloilleen ja kulkee kohti nousevaa aamuaurinkoa. Toisaalta kuvasto vertautuu naisiin kohdistuvan väkivallan, erityisesti seksuaalisen sellaisen kuvastoon. Nainen makaamassa verisenä pusikossa. Toisaalta osa kohtauksen kuvista on lähes paratiisimaisen kauniita. Onko niissä sittenkin vasta luotu nainen? Äiti maan synnyttämä, tai kenties jokin yliluonnollinen hahmo tai hirviö? Kohtauksen yhtenä inspiraationa käytimme kuvia Carriestä sina veren peitossa. Myös Phantasmagorian nainen voimistuu ja alkaa hautoa kostoa.

NYMFOMANIA

Olen jo pitkään ollut kiinnostunut nymfomanian käsitteestä ja siitä, miten naisen seksuaalisuutta on pyritty kontrolloimaan ja patologisoimaan kautta historian. 1800-luvulla nymfomania ja ”epänormaali” tai liiallinen seksuaalisuus tai kiihko olivat osa hysterian keskeisintä oirekuvastoa. Samalla

vuosisadalla se eriytyi myös omaksi diagnoosikseen, jota verrattiin pyromaniaan, kleptomaniaan ja alkoholismiin. Sen keskeisenä oireena oli naisen ”ylenpalttinen” tai liiallinen seksuaalinen halu. (Groneman, C. 1994, 337) Naisen seksuaalisuus ja sen kartoittaminen oli 1800-luvun lopun lääketieteelle ja psykiatialle intohimon asia. osittain tähän ”löytöretkien” vimmaan lääkäreitä innoitti myös naiseutta ja erityisesti hysteerisiä naisia kohtaan koettu pelko, ”hysterofobia”. Naisen kauhistuttavien sairauksien ja mieslääkäreissä pelkoa ja inhoa herättäneiden hysterian oireiden selittäminen ja hoitaminen oli osaltaan myös niihin liittyvien pelkojen hoitoa. Naisen keho oli kuin valkoinen alue kartalla, jonka aikansa asiantuntijat pyrkivät valloittamaan ja saamaan hallintaansa. (Kortelainen, A. 2003, 56-57.)

”1800-luvun Ranskassa hysteriaa käytettiin vertauskuvana taiteelliselle kokeiluille, kollektiiviselle poliittiselle väkivallalle, radikaaleille yhteiskunnallisille uudistuksille ja muiden kansojen nationalismille. Siitä tuli myös ”toiseuden” nimittäjä: kaikki, mikä oli irrationaalista, tahdotonta, hallitsematonta, kouristelevaa, poikkeavaa, eroottista, ekstaattista ja rikollista oli potentiaalisesti hysteeristä.” (Pietikäinen, P. 2013, 129.) Auktoriteettien uhmaamista saatettiin pitää mielisairauden merkinä. (Kortelainen, A. 2003, 45.) Esimerkiksi poikkeavasta käyttäytymisestä, kuten halusta hakea avioeroa tai seksuaalisen halua osoittanut nainen saattoi päätyä ”hoidolliseen” klitorisleikkaukseen. (Kortelainen, A. 2003, 56.)

Naisen harrastaman tai haluaman seksin määrän ”kohtuullisuus” ja normaaliuden määrittely ulkopuolelta käsin on usein toiminut kautta historian naisen hallinnan keinona. Seksuaalinen käyttäytyminen ja erityisesti ”liiallinen” tai ”poikkeava” sellainen, on edelleen keskeisessä roolissa esimerkiksi seksityötä koskevassa keskustelussa ja osana yllättävän monen persoonallisuus- ja mielialahäiriön diagnostiikkaa. Esimerkiksi seksityötä tekevän naisen mielenterveyttä ja kykenevyyttä vanhemmuuteen kyseenalaistetaan yhä yleisesti. Tämä kaikki juontaa juurensa dualistisesta ajatuksesta kahdenlaisista naisista, niistä, jotka ovat ruumiin nautintoja varten(eli huorat, matalasti koulutetut ja puolihullut), sekä lisääntymistarkoitusta olevia naisia(madonnat ja vaimot), jotka kantavat kunnollisen naisen manttelia.

Liiallisessa määrin haluava ja seksuaalisuuttaan toteuttava ja ilmaiseva nainen on nähty ja nähdään usein edelleen pelottavana ja eroottisesti kiinnostavana, mutta samalla likaisena, sairaana ja tyhmänä.



NYMPHOMANIAC (2013) – HUORIEN MESSIAS

Lars von Trierin kohua herättänyt elokuva *Nymphomaniac 1&2* (2013) kertoo nymfomaaniksi identifioituvan Joen elämäntarinan. Sensuurin ja tuottajien mielipiteiden ja ohjaajan näkemysten eriävyydestä johtuen elokuvasta/elokuvista ilmestyi kaksi versiota, Teatterilevitykseen suunnattu neljän tunnin versio ja ohjaajan näkemystä vastaava viiden ja puolen tunnin ”director’s cut”-versio. Käsittelen tekstissäni jälkimmäistä, sillä se on mielestäni aiheeni kannalta kiinnostavampi ja monipuolisempi. Lisäksi olen kiinnostuneempi von Trierin visiosta, kuin rahoittajien ehdoilla editoidusta ja sensuroidusta versiosta. Elokuva on jaettu kahteen osaan, vol.1 ja vol.2. Taiteellisesti ja kerronnallisesti on kuitenkin kyse saumattoman yhtenäisestä teoksesta, jonka osaset ovat riippuvaisia toisistaan. Lyhyempi neljän tunnin versio on jaettu kahteen osaan myös katsojaystävällisyyttä ja suoratoistolukua ajatellen. Elokuva on osa von Trierin masennustrilogiaa (*The Depression Trilogy*) yhdessä aiemmin ilmestyneiden *Antichristin* (2009) ja *Melancholian* (2011) kanssa.

Elokuva aiheutti paljon paheksuntaa ja kritiikkiä mediassa ensi-illastaan lähtien. Von Trierin pyrkimys yhdistää pornografiaa taide-elokuvaan ei ollut monien kritikoiden ja elokuvavaikuttajien mieleen. Elokuva on saanut myös roimasti kritiikkiä naisvihamielisyydestään ja miesnäkökulmastaan. Von Trier on alusta asti jakanut mielipiteitä feministien keskuudessa tavallaan käsitellä taidehistoriaa ja sukupuolta elokuvissaan. Itse kuulun henkilökohtaisesti ilmeiseen vähemmistöön, joka tulkitsee von Trierin elokuvia ihmisystävällisestä ja jopa feministisestä näkökulmasta. Misogyniasta syytetyn keski-ikäisen miesohjaajan valitsema aihe: naisen seksuaalisuus, on ollut monelle liikaa. Henkilökohtaisesti *Nymphomaniac 1 & 2, Directors Cut* (2013) on ollut minulle yksi kaikkien aikojen voimaannuttavimmista elokuvakokemuksista, ja lähinnä omia taiteellisia pyrkimyksiäni taiteilijana sukupuolen, seksuaalisuuden, taiteen, uskonnon, historian ja yhteiskunnan tutkimisen kannalta.

Elokuva on naisen kasvutarina syntymästä 50-vuotiaaksi. Sen alkuasetelmassa vanha mies (Stellan Skarsgård) löytää kadulta pahoinpidellyn naisen, Joen (Charlotte Gainsbourg). Mies tarjoutuu soittamaan naiselle apua, ja naisen kieltäytyttyä viranomaisavusta kutsuu tämän luokseen teelle. Miehen kotona nainen saa kuivat ja puhtaat vaatteet päälleen ja pääsee sänkyyn lepäämään. Miehen, joka kertoo nimekseen Seligman (hepr.onnellinen/iloinen), tiedustellessa naiselta mitä tälle on käynyt, nainen kertoo pahuutensa johtaneen pahoinpitelyyn. Seligman ei suostu uskomaan Joen yksiselitteistä pahuutta ja Joe alkaa kertoa tarinaansa lapsuudesta lähtien. Elokuva on jaettu lukuihin, joista jokainen valottaa jonkun tärkeän osan Joen henkilöhistoriasta inspiroituneena Seligmanin vaatimattomasti sisustetun huoneen esineistä. Elokuvan rakenne pohjautuu näiden kahden henkilön sokraattiselle keskustelulle, jossa etsitään vastausta kysymykseen Joen pahuuden olemuksesta.

Joen kertomukset elämästään liittyvät vahvasti tämän seksuaaliseen elämäнкаareen ja siinä ilmenneeseen problematiikkaan suhteessa yhteiskuntaan ja sen kaksinaismoralistisesta suhtautumisesta naisen avoimeen ja aktiiviseen seksuaaliseen toimijuuteen. Von Trier tuo esiin yhteiskunnassa vallitsevien normistojen ja moraalikäsitysten olemassaolon vuoroin kummankin hahmon esittämällä mielipiteinä ja toisen näihin esittäminä vasta-argumentteina. Pääteemana ja alkuasetelmana toimii Joen käsitys omasta pahuudestaan, joka johtuu hänen liiallisesta tai vääränlaisesta seksuaa-



lisuudestaan, Seligmanin kumotessa väitteet parhaansa mukaan. Ohjaajalle tyypillisesti elokuva on täynnä kerroksellista symboliikkaa ja vilisee näkyviä ja piilotettuja viitteitä historiaan, filosofiaan, taiteeseen ja uskontoihin. Käsittelen tässä analyysissä luvun sisällön ja teeman kannalta oleelliset, ja minuun henkilökohtaisesti vaikuttavat viitteet ja narratiivit.

Joe aloittaa tarinansa lapsuudestaan toteamalla löytäneensä vittunsa (engl. *cunt*) kaksivuotiaana. Jo heti alussa päästään vauhtiin Seligmanin kauhistellessa sanaa. Naisen sukupuolielimistä käytettävään sanastoon liittyy vahvoja tabuja. Englannin kielen sanalla cunt on vahva kielteinen ja kielletty vivahde. Suomen kielessä ei edes ole vastaavaa sanaa, joka olisi samalla erityisen kielletty naisen suusta, mutta jota kuitenkin vältettäisiin lausumasta naisen kuullen. Naisen sukupuolielimeen liitetään edelleen erittäin vahvoja ja latautuneita mielleyhtymiä pornografiasta, huonosta mausta, likaisuudesta ja syntyisyydestä. Naisen sukupuolielintä on lähes mahdotonta näyttää taidekontekstissa saamatta pornografian ja halpuuden leimaa. Mielestäni von Trier käsittelee elokuvassaan hienosti sukupuolielimiin liitettyä kaksinaismoralismia.

Sensuuri on rajoittanut taiteilijoiden ilmaisunvapautta kautta historian ja etenkin elokuvaa on rajoitettu sen synnystä lähtien. Vaikka alaston naiskeho on taidehistorian suosituimpia teemoja ja



ensimmäiset liikkuvat kuvatkin kuvasivat ihmisten seksuaalista kanssakäymistä, on sen esittämiselle silti tiukat rajoitteet taidekontekstissa. Tuntuu ristiriitaiselta ja tekopyhältä, että lähes jokaisessa aikuisille suunnatussa Hollywood-elokuvassa on ainakin yksi kerronnan kannalta turha, siloteltu rakastelukohtaus, joka ei juurikaan syvennä katsojan käsitystä henkilöhahmojen taustoista tai persoonasta. Samaan aikaan pornoelokuvia tuotetaan ja kulutetaan ennennäkemättömän paljon ja mm. väkivaltaporno on muodostunut osaksi valtavirtaa. Pornografia on kuitenkin syystä tai toisesta haluttu pitää poissa valtavirrasta ja kaupallisista elokuvasaleista. Vaikka suuri osa ihmisistä katsoo pornoa ainakin joskus kiihottumistarkoituksessa, siitä kuitenkin puhutaan vähän, varsinkaan myönteisessä valossa. Seksuaalisuuden kuvaukset elokuvassa on haluttu sensuurissa rajata taiteen ulkopuolelle, internetin harmaille sivustoille.

Seksikielteisestä kulttuurista ja etenkin naisen sukupuolieliimiin kohdistetusta sensuurista kertoo myös sopivien sanojen puuttuminen kielestä. Vaikka seksuaalivalistus onkin mennyt huomattavasti viime vuosina eteenpäin, on siinä edelleen valtavia epäkohtia. Sukupuolieliimiin liitetyn häpeän oppinut sukupolvi on edelleen siirtänyt sitä tällä hetkellä vanhemmuuteen astuvien milleni-aalienkin ajattelumaailmaan. Lapsen seksuaalisen kasvun ja ihmisen myöhemmän sukupuolielämän kannalta on ensiarvoisen tärkeää, että omaa kehoaan oppii tuntemaan. Vielä vanhempimmme sukupolvessa oli yleistä, että tyttöjen alapäähän viitattiin vain häpeillen sanalla pylly tai mahdollisesti etupylly. Jos kaikki haarojen välissä on yhtä ja samaa ”pyllyä”, johon ei rangaistuksen nojallakaan saa koskea, miten tytön olisi mahdollista oppia ymmärtämään omaa anatomiaansa ja tapoja saavuttaa ja kokea seksuaalista nautintoa? Vauva.fi:llä käydyssä paljon huvittuneisuutta ja mediahuomiota osakseen saanut ”etupylly”-keskustelulanka, kuvastaa kulttuurista ja kielellistä ongelmaa suhteessa naisen sukupuolieliimien sanoittamiseen. Miten kommunikoida kumppanille tarpeitaan, jos ei ole sanoja? Miten oppia nauttimaan, jos ei saa tutkien koskea? Miten pyytää tai vaatia tasapuolista nautintoa, jos joutuu pienestä pitäen laittamaan muiden hyvinvoinnin etusijalle? Miten nauttia jostakin, joka liitetään häpeään, rappioon, likaisuuteen ja kontrollinmenetykseen? Miten vapautua seksuaalisesti ja antautua nautintoon, jos sen hintana saattaa olla leimaaminen, vähättely ja maineen menettäminen, jopa sairaaksi tai epänormaaliksi nimeäminen?

Elokuvan pienellä Joella (Ananya Berg) ei nimeämisongelmaa ole. Hänellä on käytössään lääkäri-isänsä anatomian kirja, josta hän etsii nimen arvoitukselliselle elimelle: ”*Nervus Dorsalis Clitoridis*”. Trier kuvaa pienen Joen seksuaalista kasvua ja mielihyvään tutustumista lapsille tyyppillisten kiihottavien, mutta täysin viattomien leikkien kautta. Joen isä osaa suhtautua tyttöjen leikkien hyväksyvällä hymähtelyllä, mutta Joen kylmäkiskoinen ja etäinen äiti ahdistuu tyttärensä kokeiluista. Lapsen seksuaalisuus ja itsetyydytys on ollut pitkään ja on edelleen tabu. Joe toteaa kuitenkin olleensa jo kaksivuotiaana nymfomaani johon, Seligman reagoi järkyttyneenä, ettei niin pieni lapsi voi mitenkään olla seksuaalisesti syntinen. Hän toteaa myös tutkimustiedon vahvistavan jopa sikiöiden koskettelevan kohdussa sukupuolieliimiään, eikä syntymätöntä lasta pidetä syntisenä missään tunnetussa uskonnossa, ellei kyse ole perisynnistä. Jo elokuvan alusta keskustelun kahdeksi vastavoimaksi profiloituvat uskonto ja seksuaalisuus, joiden symboliikan kautta tarinankerronta siivilöityy.

Elokuvan toisen osan alussa Joe kertoo ensimmäisestä orgasmistaan, joka tapahtui uskonnolliseen ilmestykseen verrattavan näyn myötä. 12-vuotiaana keväisellä luokkaretkellä vuoristossa hän kokee kirkkaan näyn, jossa hänelle ilmestyy kaksi naista. Naisten kuvauksista Seligman tunnis-



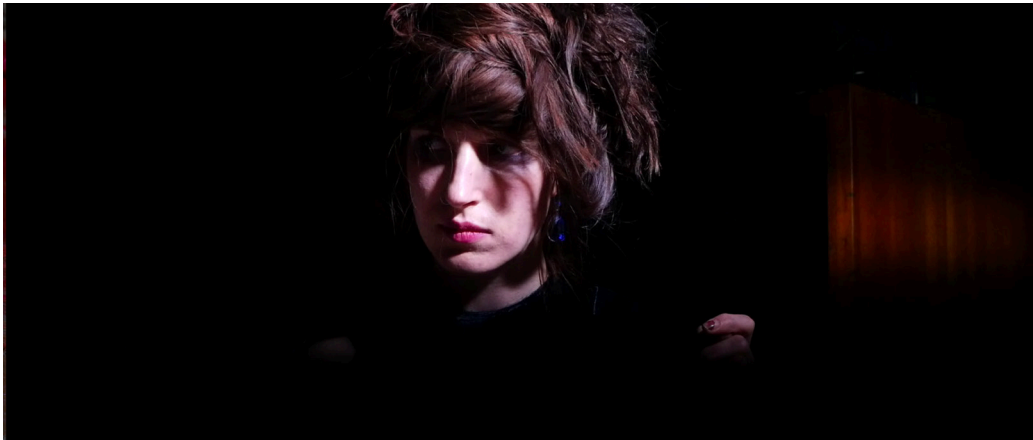
taa toisen Valeria Messalinaksi, keisari Claudiuksen vaimoksi, joka on hänen mukaansa historian tunnetuin ja suurin nymfomaani. Toisen naisen hän kertoo olevan Babylonin Suuri Huora (*The Great Whore of Babylon*). Kirkastumisen hetkellä Joe kertoo kokeneensa ilman fyysistä stimulaatiota tapahtuneen orgasmin, joka oli myös hänen ensimmäinen orgasminsa. Lääkäri oli diagnosoinut kohtauksen epileptiseksi. Epileptikot luettiin aina 1900-luvulle asti mielisairaiksi epileptisten kohtauksen ollen osa hysterian oireistoa. (Pietikäinen, P. 2013, 125-126) Uuteen aikaan asti epileptisiä kohtauksia pidettiin merkinä riivauksen alla olemisesta ja merkinä saatanallisten voimien vaikutuksesta, joita hoidettiin mm. manaamalla. (Kortelainen, A. 2003, 43)

Seligman selittää Joelle ilmestyksen olevan kuin feminiininen toisinto Jeesuksen kirkastumisesta, joka kuvataan kaikissa Raamatun evankeliumeissa. Kertomuksessa Jeesus nousee vuorelle seurassaan opetuslapset Pietari, Jaakob ja Johannes. Vuorella opetuslapset kokevat näyn, jossa Jeesus nousee kirkastuneena ilmaan ja hänen rinnalleen ilmestyvät Vanhan testamentin profeetta Elia ja juutalaisten kantaisä Mooses. Opetuslapset kuulevat Jumalan äänen pilvestä. Seligman mukaan tarina on yksi keskeisimmistä Kreikkalaiskatolisen kirkon teologian kannalta. Von Trier siis kuvaa naisprotagonistinsa lähes yliluonnollisena, messiaanisenä hahmona, jumalatarten valitsemana.



Katsoja tulkittavaksi jää, onko kyse naisen seksuaalisuuden saatanallisesta alkuperästä, jonka suurimmat matriarkat ja papittaret ilmestyvät merkinä liitosta. Vai onko sittenkin kyseessä miesten historiallinen väärinkäsitys. Naisen seksuaalisuus onkin liitoksissa johonkin rinnakkaiseen naiselliseen pyhyteen, jonka yksi ilmenemismuodoista naisen seksuaalinen aktiivisuus ja nautinto on.

Myöhemmin Joe kuvaa myös orgasmikyvyn menettämistä myöhemmässä elämänvaiheessa tämän ollessa kolmenkymppin kynnyksellä ja monogaamisessa parisuhteessa elämänrakkautensa Jeromen kanssa. Joen orgasmi katoaa yhtä äkisti ja totaalisesti, kuin on ilmestynytkin. Nainen kuvaa tilannetta elämänsä kauheimpana tragediana. Pariskunta yrittää raivokkaasti saada Joen orgasmia takaisin. Keskittyminen orgasmin tavoitteluun johtaa Joen huolimattomaan ehkäisyn käyttöön ja hän tulee raskaaksi. Hän kuvaa raskautta ja äitiyttä jonakin asiana, joka hänelle tapahtuu hänen ulkopuolellaan. Joe ei onnistu luomaan lapseensa varhaista kiintymyssuhdetta ja kokee, ettei lapsi rakasta häntä. Hän myös valitsee keisarinleikkauksen, sillä pelkää synnytyksen tuhoavan ”vitunsa”. Lapsen syntymän jälkeen kiihkeät yritykset saavuttaa orgasmi jatkuvat johtaen Jeromen uupumukseen ja erektio-ongelmiin. Mies kokee maskuliinisuutensa saaneen kolauksen, sillä ei kykene tyydyttämään naistaan ja ehdottaa avointa suhdetta, jossa Joe voisi toteuttaa halujaan suhteen ulkopuolella. Jerome uhrautuu Joen seksuaalisen nautinnon puolesta. Tilanne on käänteinen stereotyyppisestä asetelmasta, jossa halunsa menettänyt nainen sallii miehensä syrjähyppyä, jotta säästyy itse vaivalta.



Elokuvan Jerome on edistyksellinen suhtautumisessaan Joen runsaaseen seksuaaliseen haluun. Hän toteaa Joelle, että jos hankkii tiikerin, on oltava valmis myös ruokkimaan sitä. Näin hän vertaa Joen kyltymätöntä halua suureen kissaeläimeen. Joe ja Jerome kehittävät Joelle hahmon, jota tämä leikkii saadakseen miehistä helposti seksikumppanin. Hän tekeytyy hieman homssuiseksi, mutta seksikkääksi pianonsoiton opettajaksi, jonka auto on hajonnut. Joe on teknillis-matemaattisesti äärimmäisen lahjakas, mutta tekeytyy muka-hajonneen autonsa kanssa avuttomaksi bimboksi, sillä tietää, etteivät miehet voi vastustaa neitoa pulassa. Joe manipuloi miehet uskomaan omaan

ylivertaisuuteensa ja saamaan kokemuksen sankaruudesta. Tässä toistuu jälleen klisee naisen haluttavuuden määritelmästä. Kulttuurissamme naiset oppivat jo varhain, että miesten mielenkiinnon saa helpommin esittämällä hieman tyhmää ja avutonta. ”*Damsel in distress*” on kirjallisuuden historiassa pitkään käytetty termi, joka kuvaa nuorta neitoa pulassa, jonka uljas prinssi tai ritari urhoollisesti pelastaa. Englanninkielinen termi on oletettavasti peräisin Richard Amesin runosta *Sylvia’s Complaint of Her Sexes Unhappiness* vuodelta 1692 (Ames, R. 1692, 12). Tällä narratiivilla von Trier korostaa Joen älyllistä ylivertaisuutta miehiin nähden ja mieskulttuurille ominaista tapaa aliarvioida naisen kyvyt ja yliarvioida omansa. Samalla hän tekee näkyväksi sukupuoliroolit ja vaatimukset, joissa mies on teknisesti kyvykäs ja aktiivinen osapuoli ja nainen passiivinen ja avun ja suojelun tarpeessa. Matemaattista älykkyyttä ja teknistä kyvykkyyttä on aina pidetty maskuliinisina ominaisuuksina.

Joen etsiessä orgasmiaan yhä epäkonventionaalisemmista seksuaalisista asetelmista, Jeromen mustasukkaisuus korostuu ja hän alkaa käyttäytyä passiivisagressiivisesti ja kiristää Joeta lapsen huoltajuudella. Joe alkaa ottaa yhä suurempia riskejä, jotka riittäisivät itsessään seksiriippuvuuden diagnosoimiseen. Samalla hän vähitellen laiminlyö perhettään ja jättää taaperoikäisen poikansa yksin kotiin nukkumaan lastenhoitajan perueessa viime hetkellä, kun Joen on tarkoituksena tavata keski-ikäisiä naisia pahoinpitelevä ammattisadisti K (Jamie Bell). Tämä johtaa siihen, että Jerome löytää pariskunnan yhteisen lapsen yksin parvekkeen kaiteen vierestä kuorttelemassa kohti taivaalta leijailevia lumihietaleita. Kohtaus on suora visuaalinen ja temaattinen viittaus Masennustrilogian ensimmäiseen osaan, *Antichristiin* (2009), jonka alussa Geinsbourgin näyttelemä ”She” antautuu nautinnolleen rakastellessaan miehensä kanssa suihkussa, vaikka näkee lapsensa kavunneen avoimen ikkunan ääreen. Lumisade ja ohi ajavan lumikolan valo, pornografia ja nainen, joka menettää lapsensa oman nautintonsa vuoksi on sama. *Antichristissa* lapsi putoaa maahan ja kuolee, *Nymphomaniacissa* Jerome uhkaa erottaa Joen lapsestaan ikäjoiksi, jos hän edelleen lähtee Jouluaattona K:n luo piiskattavaksi. Joe ei voi vastustaa haluaan ja tämän palatessa illalla kotiin lapsi ja mies ovat poissa.

Molemmissa elokuvissa von Trier tuo näkyväksi esiin naiseen ja äitiyteen liitetyt kaksinaismoralistiset odotukset. Perheensä hylkäävä nainen on hirviö, mutta miehet ovat aina tehneet niin. Molemmissa elokuvissa äiti on se, joka kantaa ensisijaista häpeää ja syyllisyyttä tapahtuneesta. Joe kertooakin kyseisen tarinan yksiselitteisenä todisteena pahuudestaan. Pian tarinassa käy myös ilmi Jeromen laittaneen pojan lastenkotiin. *Antichristin* mies ”He” (Willem Dafoe) on yhtä lailla tilanteessa läsnä ja keskittynyt seksuaaliseen nautintoon. Naiseuteen ja etenkin äitiyteen yhdistetty uhrautuvuus ja seksittömyys tulevat asetelmassa räikeästi esiin. Näitä kohtauksia pidän yhtenä keskeisimmistä todisteista von Trierin naisvihaa vastaan. Hänen elokuviensa naisprotagonistit joutuvat kokemaan sosiaalisten paineiden ja yhteiskunnan asettamien odotusten painon. Usein näkee argumentoitavan, että von Trier vihaa naisia, koska hänen elokuviensa naiset joutuvat kokemaan niin hirveitä ja epäoikeudenmukaisia asioita. Olen kuitenkin sitä mieltä, että von Trier vain näyttää katsojalle, miten paljon yhteiskunta vihaa naisia ja on näin ollen naisten puolella. Harva ohjaaja, varsinkaan mies, on kirjoittanut niin monia ja monipuolisia elokuvarooleja ja kertonut valtavirrasta poikkeavia tarinoita naisista.

Suurimmassa osassa laajassa levityksessä olevista elokuvista naiset ovat statistin roolissa tukemassa miesprotagonistin asemaa ja syventämässä hänen henkilöhahmoaan. Suurin osa nais-

ten hahmoista määrittävät suhteessa mieheen. Naiset saavat näytellä protagonistin äitiä, tytärtä, vaimoa tai rakastajaa, joskus kollegaa. Ei ole ihme, että hyvin suuri osa naisista identifioituu näistä rooleista käsin. Kun kasvamme maailmassa, jossa toistuvasti altistumme pääosassa näille tarinoille, alamme helposti omassakin elämässämme näyttämään sivuosaa. Mallit ja representaatiot ovat tärkeitä. On ihan eri asia katsoa, kun joku minun ikäiseni, minun näköiseni ihminen pelastaa maailman, kuin jos opimme, että ihminen on aina mies ja nainen toinen.



HYSTERIAN PERINTÖ

Perinteiset käsitykset suhteessa naisen seksuaalisen aktiivisuuden ja epänormaalin suhteesta elävät edelleen nykymaailman psykiatrisessa diagnostiikassa. Erityisesti naiseuteen yhdistettyjen persoonallisuushäiriöiden diagnostiikassa on nähtävissä hysterian historiallinen perintö.

Huomiohakuisen persoonallisuuden ICD-10 tautiluokituksen F60.4 diagnostiset kriteerit. ”Huomiohakuisessa persoonallisuudessa dramaattinen tai teatraalinen tunteiden ilmaisu ja huomion hakeminen on korostunut. Käytökselle on ominaista ulkonäön korostaminen ja tilanteeseen sopimaton seksuaalisesti viettelevä käytös. Henkilö kokee ihmissuhteensa läheisemmiksi, kuin ne todellisuudessa ovat, ja hän on helposti toisten ihmisten ohjattavissa.” (Huttunen, M. 2018)

Epävakaa persoonallisuus ent. rajatilapersonoallisuus. Jonka keskeisimmät oirekokonaisuu-det ovat tunne-elämän epävakaus, käyttäytymisen säätelyn häiriö ja alttius vuorovaikutussuhteiden ongelmiin. Rajatilatyypiselle epävakaudelle 60.31 on tyypillistä mm. ”häiriöt minäkuvassa, pää-määrien asettamisessa ja sisäisissä pyrkimyksissä (seksuaaliset pyrkimykset mukaanluettuina) sekä jatkuva tyhjyyden tunne. Kiihkeät ja epävakaat ihmissuhteet saattavat aiheuttaa toistuvasti tunne-elämän kriisejä.” Pitkän oirelistan joukossa löytyy myös ”holtiton seksuaalisuus” ja ”seksuaalisten päämäärien ja seksuaalisen suuntautumisen epävakaus. Esiintyvyys suurimmillaan nuorilla aikuisilla, naimattomilla naisilla sekä vähän koulutetuilla ja pienituloisilla. (Huttunen, M. 2018)

Historiallisesti naisen ajateltiin siis voivan sairastua vakavasti penetraation puutteen vuoksi. On helppo päätellä miten penis ja penetraatiokeskeinen seksi on edelleen normi, joka näkyy esimerkiksi väestöliiton suomalaisten seksuaalisuutta kartoittavassa FINSEX-tutkimushankkeessa. Keväällä 2015 kerätyn laajan aineiston (6000 18-79-vuotiaasta miestä ja naista) pohjalta väestöliiton sivuilta on luettavissa tuloksia, joiden mukaan naiset haluavat miehiä huomattavasti harvemmin seksuaalista kanssakäymistä, joten naisilla on näinollen miehiä vähäisemmät seksihalut. Samassa tutkimuksessa on kuitenkin laskettu seksikerroiksi vain yhdynät. Samasta penetraatiokeskityksestä kielivät myös tulokset, joiden perusteella suomalaiset harrastavat seksiä useimmiten vaginapenetraation muodossa. Suurimassa osassa vastauksista näkyy, miten harvoin yhdyntää on edeltänyt sukupuolielinten kiihottaminen edes kädellä, saati sitten suulla. Suuseksin saajina miehet ovat yllätyttyinä. Samaa karua kieltä kertoo taulukko naisten ja miesten välisestä ns. orgasmi-gapistä, eli siitä, kuinka usein nainen tai mies saa orgasmin heteroseksissä ja siitä, miten miesten orgasmitiheys on huomattavasti korkeampi. (Kontula, O. 2015) Tästä ilmiöstä on näkyvästi mediassa puhunut mm. suomalainen somevaikuttaja, seksuaalineuvoja ja Himocast-podcastista tunnettu Kaisa Merelä.

Monille naisille orgasmin saaminen yhdynnässä on vaikeaa tai jopa mahdotonta. Silti naiset saavat kumppaneiltaan vähemmän esimerkiksi suuseksiä, kuin keskimäärin itse antavat. Henkilökohtaisesti uskon tämän seksuaaliseen nautintoon liittyvän räikeän epätasa-arvon juontavan syvältä kulttuurihistoriastamme, joka näkee naisen seksuaalisen nautinnon toissijaisena suhteessa miehen nautintoon. Kulttuurimme seksikielisyys ja yhteiskunnan erityisesti naisen seksuaalisuuteen kohdistamat negatiiviset uskomukset ja käytännöt vaikuttavat meihin kaikkiin. Uskon, että monien naisten on vaikeaa suhtautua omaan seksuaalisuuteensa ja nautintoonsa rennosti, sillä jo yksistään naiseuteen ja etenkin naisen sukupuolielimiin kohdistettu sensuuri ja stigmatisointi on omiaan aiheuttamaan ahdistusta. Nämä monet naisen seksuaalisuuteen liittyvistä peloista ovat löytäneet tiensä kauhuelokuvien kaanoniin. Phantasmagoria pyrkii käsittelemään näitä teemoja taiteen keinoin ja tuomaan esille havaitsemiamme ilmiöitä ja valtarakenteita.



Ames, Richard, (1692). *Sylvia's Complaint of Her Sexes Unhappiness: a Poem, Being the Second Part of Sylvia's Revenge, Or, a Satyr Against Man*

Buttgereit, Jörg (1987), *Necromantik* [elokuva]. Yhdysvallat: Leisure Time Features

Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.

De Palma, Brian (1976), *Carrie* [elokuva]. Yhdysvallat: Red Bank Films

Groneman, Carol (1994). *Nymphomania: The Historical Construction of Female Sexuality*, Signs, Vol.19, No.2, Winter 1994, sivut 337-367

Fenton, Siobhan (2016). *Period pain is officially as bad as a heart attack - so why have doctors ignored? The answer is simple*. Independent. <https://www.independent.co.uk/voices/period-pain-is-officially-as-bad-as-a-heart-attack-so-why-have-doctors-ignored-it-the-answer-is-a6883831.html>

Fingerson, Laura (2006). *Girls in Power: Gender, Body and Menstruation in Adolescence*. Albany: State University of New York Press

Franco, Jesus (1973), *Sinner: The Secret Diary of a Nymphomaniac* (Alkuperäinen nimi: *Le journal intime d'une nymphomane*) [elokuva]. Ranska: CFFP

Huttunen, Matti (2018). *Persoonallisuushäiriöt*. Lääkärikirja Duodecim, 30.11.2018. https://www.terveyskirjasto.fi/terveyskirjasto/tk.koti?p_artikkeli=dlk00407

Kortelainen, Anna (2003). *Levoton nainen, Hysterian kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Tammi.

Kontula, Osmo (2015). *Suomalaisten seksuaalisuus FIN-SEX tutkimushanke*. Väestöliitto. https://www.vaestoliitto.fi/tieto_ja_tutkimus/vaestontutkimuslaitos/seksologinen_tutkimus/suomalaisten-seksuaalisuus-finse/

Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press

Midelfort, H. C. Erik (1999). *A History of Madness in Sixteenth-Century Germany*. Stanford: Stanford University Press.

Pasolini, Pier Paolo (1975), *Salò, or the 120 Days of Sodom* (Alkuperäinen nimi: *Salò o le 120 giornate di Sodoma*) [elokuva]. Italia: Produzione Europee

Pietikäinen, Petteri (2013). *Hulluuden historia*. Helsinki: Gaudeamus

Rosewarne, Lauren, (2012). *Periods and Pop Culture: Menstruation in Film and Television*. New York: Lexington Books

von Trier, Lars, (2009), *Antichrist* [elokuva]. Tanska: Nordisk Film Distribution

Von Trier, Lars (2013), *Nymphomaniac vol 1&2*, Directors Cut [elokuva]. Tanska: Artificial Eye, Film i Väst, Heimatfilm, Les Films du Losange, Zentropa Entertainments

Zulawski, Andrzej (1981), *Possession* [elokuva]. Ranska: Gaumont



6

KADUT / NAISSET / KEHO / TILA

Ilona Lehtonen

TILA KEHONA

”Jos mikään ei pysäytä katsettamme, se kantaa hyvin kauas. Mutta jos se ei kohtaa mitään, se ei näe mitään; se näkee vain kohtaamansa: tila pysäyttää katseen, se on este johon katse seisahtuu: kappale, kulma, pakopiste: se muodostaa kulman, se pysähtyy ja jotta se jatkuisi, täytyy kääntyä. Tila ei ole ektoplasmaa; sillä on reunat, se ei etene joka suuntaan, se tekee kaikkensa yhdistääkseen rautatiekiskot ennen äärettömyyttä.”

Georges Perec: *Tiloja/Avaruuksia* (1974, 97)

Georges Perec kehottaa 1974 ilmestyneessä teoksessaan *Tiloja / Avaruuksia* lukijaa tarkkailemaan katunäkymää ja perehtymään siihen ajan kanssa. Esimerkinomaisesti hän erittelee omia havaintojaan Pariisin kaduilla toukokuuisena iltana vuonna 1973. ”Onko jotain, mikä kiinnittää huomionne?” hän kysyy ja vastaa heti itse: ”Mikään ei kiinnitä huomiotaamme. Me emme osaa enää nähdä.”

Perec purkaa kaupunkia sen arkisimmista osasista ja jakaa sen tilat atomeiksi. Hän aloittaa pohtimalla, mikä on ”kaikista ilmeisintä, yleisintä, arkisinta”. Kirjailija kulkee vaivattomasti pitkin Pariisin katuja ja tekee siitä muistiinpanoja. Kepeästi etenevin askelin hän mainitsee, että ”kadut eivät periaatteessa kuulu kenellekään” ja ohittaa näin kaupunkien sisäänrakennetun maskuliinisen dominanssin, joka feministisesti tarkasteltuna on aina sen perimmäinen luonne. Perec tarkoittaa tietenkin kadun roolia yhteisenä, jaettuna tilana, jolla ei ole nimellistä omistajaa samaan tapaan kuin

vaikkapa taloilla ja asunnoilla on – ja tässä mielessä hän on tietysti oikeassa. Jos kuitenkin puhutaan kadusta henkisenä ja symbolisena tilana, jossa näkymättömät sosiaaliset hierarkiat kiinnittyvät paikoilleen, asettuu Perecin kulkemisen helppous ja katuelämän ”latteus” valtavaan kontrastiin omien kokemusteni kanssa pienikokoisena, nuorennäköisenä tyttönä ja naisena. Kaduilla vallitsee miehen järjestys, joka pyrkii lukuisin keinoin osoittamaan naiskehon paikan osana julkista omaisuutta.

Perec kuvailee erilaisia kadulla näkemiään merkillepantavia objekteja, kuten puut, talot, liikenumerit ja ”naisten kauneus”. Jälkimmäiseen hän tekee vielä naisten ulkomuotoa arvottavan lisäyksen: ”Muoti suosii liian korkeita korkoja.” Huomio muiden joukossa. Hänen katukuvassaan ei juuri tapahdu mitään.

Kuvitellaanpa sama naisen näkökulmasta. Omassa mielikuvaharjoituksessani en ole vielä päässyt edes kadulle asti. Mietin minkälaisia katseita kerjään, jos puen jalkoihini korkeat korkokengät. Ihailevia? Arvostelevia? Riisuvia? Miksi joudun ajattelemaan reittejäni, asemaani tilassa ja muiden ihmisten katseiden suuntia jo etukäteen näin kiinteästi? Korkokengät saavat minut tuntemaan oloni hyväksi, kun katson itseäni peilistä oman kotini rauhassa. Kuitenkin astuessani kenkeni ulos ovesta astun samalla miesten hallitsemien tilojen piiriin. En halua vääränlaista huomiota. Entä jos joudun raikatuksi – johtuuko se silloin näistä kengistä? Viimeisin seurustelukumppanini kiteytti naismakunsa minulle kerran seuraavasti: ”En ole koskaan tapaillut ketään, joka käyttää korkokenkiä.” Mietin vähentäisikö korkokenkien käyttö arvoani hänen silmissään. Kerjäänkö harmia, jos pukeudun seksikkäästi?

Toisaalta kaupat, nettimainokset ja televisio vaativat minua olemaan yhä seksikkäämpi, yhä naisellisempi, pukeutumaan ja meikkaamaan enemmän – toki kuitenkin niin, että arkisin kasvoillani olisi vain vaatimattomampi ”meikitön meikki”. Ajatuskehä on hypoteettinen, sillä en juurikaan käytä korkokenkiä tai meikkaa. Se, onko käyttämättä jättämisen päätös syntynyt omasta toiveestani ja taipumuksestani mukavuudenhaluisuuteen vai sittenkin suhteessa kulttuurisiin odotuksiin ja niiden synnyttämään alituisen ahdistukseen – jota tässä korkokengät nyt symboloivat — jää itsellenikin arvoitukseksi. Vaikka kieltäytyisin välittämästä muiden mielipiteistä ja odotuksista, en pysty sulkemaan niitä ajatuksistani, koska minulla ei lopultakaan ole valtaa sulkea niitä kokemuspiiristäni — ne vaikuttavat sittenkin. On todellinen ihme, jos saan yksin kulkiessani pysähtyä tarkastelemaan kaupunkiympäristöäni keskeytyksettä Perecin tavoin. Olin sitten puistonpenkillä, kirjastossa, joen uomalla, kahvilassa, kirjakaupassa, ravintolassa tai oman taloni rappukäytävässä, joku on pian vierelläni tai vastapäätä vaatimassa välitöntä huomiota. Se joku on poikkeuksetta mies – yleensä itseäni kaksi tai kolme kertaa vanhempi.

Phantasmagorian hahmot katsovat usein suoraan kameraan; haastaen. Asetelma on tutumpi valokuvasta ja muotikuvastoista kuin elokuvasta. Kameraan katsominen kumpuaa pitkästä muotokuvaperinteestä. Muotikuvassa malli katsoo juuri sinua ja samaan aikaan ei ketään erityisesti. Elokuvassa ”neljännen seinän” rikkomisen purkaa voyeristisen illuusion, jossa katsoja voi tarkastella näyttelijää omimmillaan ja intiimeimmillaan joutumatta itse alttiiksi (Bacon, H. 2005, 50). Näyttelijämme ovat kauniita nuoria, jotka on puettu komeasti ja jotka liikkuvat sensuellisti. Useissa kohtauksissa he vain ovat paikallaan, passiivisesti katsottavissa. He kuitenkin kääntävät katseen takaisin. Liikkuvan kuvan aktiivinen, elävä katse luo vaikutelman vuorovaikutuksesta. Katse on porautuva. Tavallinen reaktio saadessani epätoivottua huomiota on kääntää oma katseeni pois. Jo

se, että nainen vastaa ahdistelijan katseeseen, tulkitaan flirtiksi. Oma katse on pidettävä piilossa tai muuten on itse toiminut yllyttäjänä.

Kauhuelokuvalle on tyypillistä pelon ja jännityksen virittäminen sen tunteen varaan, että joku katsoo sinua, mutta et näe kuka tai mikä. Hirviöt ja murhaajat vaanivat varjoissa. Päähenkilöt vilkuilevat ikkunoistaan ulos ja puistojen pimeisiin sopukoihin. Kauhuelokuva tavoittaa tässä aavistuksen siitä pelosta, jota nainen kokee ”varjoissa kulkevaa tuntematonta” kohtaan.



Elokuvan pääjuoni alkaa Irenan saapuessa lentokentälle. Kamera kuvaa aulassa harhailevaa Irenaa takaapäin ja paljastaa pian katsojalle miehen, joka seuraa Irenaa aivan tämän kannoilla kuin saalistaja. Mies näkee Irenan, mutta Irena ei näe miestä. Mies hallitsee tilaa ja tilannetta. Hänen olemuksessaan on jotakin epäilyttävää, ahdistavaa ja seksuaalisesti latautunutta. Kun käytävälle asettunut lahjoitustenkerääjä pyytää avustusta jokaiselta ohi kulkevalta, Irena hymyilee kohdalla vaivaantuneesti, mutta perässä kulkeva mies onnistuu vaijentamaan tämän pelkällä kädenheilauksella. Vasta Irenan pysähtyessä maksupuhelimen ääreen mies kävelee tämän rinnalle, katkaisee



puhelun ja ottaa kontaktia. Hän esittäytyy Pauliksi, veljeksi, jonka luokse Irena matkusti. Paul tulee aivan Irenan eteen ja ottaa tiukasti tämän olkavarsista kiinni. Tässä otteessa hän haluaa siskoaan, painaa poskensa poskea vasten, ja toivottaa tämän tervetulleeksi kotiin. Tilanteessa on painostavaa luonnottomuutta, johon Irena kuitenkin vastaa kohteliaalla ystävällisyydellä.

Paul asuu yhdessä Female-nimisen kreolilaisen taloudenhoitajansa kanssa. He majoittavat Irenan tilavan asuntonsa toiseen kerrokseen. Irenan käytyä nukkumaan Female havahtuu siihen, että Paul kävelee käytävässä. He vaihtavat keskenään merkillisen katseen ja Paul jatkaa matkaansa kohti portaikkoa. Giorgio Moroderin painostava musiikki alkaa soida, kun Paul askeltaa kissamaisesti kohti yläkertaa, jossa hänen siskonsa nukkuu. Jyrkästi alaviistosta kuvattu hahmo näyttäytyy uhkaavana. Seinille pitkinä lankeavat varjot ja pakottava tunnelma osoittavat kunnioitusta Jacques Tourneurin alkuperäiselle film noirille vuodelta 1942. Paul astelee määrätietoisesti portaat ylös, pitkin pitkää käytävää Irenan ovelle ja edelleen sisään pimeään huoneeseen. Hänen piilotettu luon-

tonsa paljastuu katsojalle viimeistään, kun hän hyppää ketterästi tasajalkaa Irenan puisen sängyn jalkopäähän kapealle kaiteelle. Kaiteelle kyyristyneenä hän tuijottaa nukkuvaa Irenaa silmää räpäyttämättä ja murisee vaimeasti. Kun muistetaan Barbara Creedin tulkinta Freudista ja talon osien alitajuisista merkityksistä, alleviivautuu Paulin kävely portaissa kohti pimeää huonetta hänen symbolisena matkana kohti siskonsa kehon onkaloita; vaginaa ja kohtua (Creed, B. 1999, 118).

Irenan saapumisen jälkeisenä päivänä kaupungissa tapahtuu selittämätön murha, jonka uhri on kirkonkainen prostituoitu ja tekijä tyhjästä ilmaantunut mustapantteri. Samaan aikaan Paul katoaa mystisesti ja Irena joutuu tutustumaan kaupunkiin itseksensä. Rakennukset kohoavat sammakoperspektiivistä ylväinä ylöspäin ja välimatkat ovat pitkiä. Ratikassa tuntematon mies tuijottaa Irenaa julkeasti koko matkan ajan. Irena silmäilee vaivaantuneena ympärilleen ja yrittää myös kohdata miehen katseen, mutta joutuu pian kääntämään päänsä pois. Ratikka on täynnä muita ihmisiä, jotka pitävät oman katseensa tiukasti edessään tai lattiassa – välttämällä latautuneen tilanteen keskelle joutumista. Kohtaus osoittaa, kuinka katseella voi tehdä myös näkymättömäksi. Janne Seppänen hahmottelee kirjassaan *Katseen voima* samankaltaista tilannetta esimerkiksi lastenvaunujen kanssa bussiin yrittävästä miehestä, joka hakee katseellaan nostoapua muista matkustajista. He kuitenkin kääntävät katseensa samassa toiseen suuntaan. Miehen katseeseen vastaaminen merkitsisi tämän avun tarpeeseen reagoimista; toisen ihmisen tunnustamista vuorovaikutuksen osapuoleksi. Katseen pois kääntäminen mitätöi avuntarvitsijan olemassaolon. (Seppänen, J. 2004, 99) Katseeseen vastaaminen on lupaus väylän avaamisesta ja suostumuksesta kommunikaatioon, mikä voi tietyissä tilanteissa tuntua jopa vaaralliselta. Tuntemattoman itsepintainen tuijotus ei ole kohtelias kutsu vaan vaativuudessaan aggressiivinen. Jos Irena vastaa miehen katseeseen, hän saattaa tahtomattaan antaa sanattoman lupauksen seuraavaan siirtoon. Levottomaksi käynyt Irena vilkkuu kiireellisin silmäyksin maisemia, tavaroitaan ja muita matkustajia, ennen kuin jää ratikasta pois ja jatkaa matkaansa kävellen. Irenan kävely kaupungin halki vertautuu taustalla näkyvään puistoa kiertävään aitaan, jota vasten nojaa kookas maalaus valkoista mekkoaan pitelevästä Marilyn Monroesta. Marilyn on yhä maailman tunnetuimpia seksisymboleita, jonka henkilökohtaisen elämän synkkyys valkopestiin blondiksi unelmaksi, fantasianaisen ruumiillistumaksi.

Myöhemmin Irenan työkaveri Alice pyytää hänet kanssaan lasilliselle baariin. Irenan jäädessä hetkeksi yksin miehet piirittävät häntä ahnaasti silmäillen ja kehuilla hiljentäen. Vaivaantunut Irena katselee syliinsä ja hymyilee lammasmaisesti. Alicen saapuessa takaisin juomien kanssa ja käydessä väliin, miehet närkästyvät keskeytyksestä. ”Where did she come from?”* he kysyvät toisiltaan kuin Alice olisi ilmaa. Alice toruu Irenaa miesten rohkaisemisesta. Hän vahvistaa puheillaan oletusta, että miehet ovat toimissaan aivottomia ja että on naisen vastuulla estää heidän typerä käyttöksensä. Alice itse sanoo torjuvansa ahdistelevat miehet valehtelemalla olevansa lesbo. Naisen täytyy olla joko varattu toiselle miehelle tai homoseksuaali, jotta hänellä olisi oikeus kieltäytyä lähentelyn kyseenalaisesta kunnian. Reipas Alice on ottanut Irenan elämässä ohjaajan roolin. Hän näyttää kuinka kassakonetta käytetään ja kuinka epätoivotusta huomiosta hankkiudutaan eroon. Samassa keskustelussa Irena paljastaa olevansa neitsyt, vahvistaen kaksijakoisuuden narratiiviaan.

*Vapaasti suomen-
nettuna: ”Mistä hän
ilmestyi?”

Irena ja Oliver kohtaavat ensi kertaa eläintarhassa, kun Irena on jäänyt piirtämään pantteria kissa-aitauksen luo sulkemisajan jälkeen. Oliver huudahtaa ihmytyksestä naisen nähdessään ja osoittaa

Irenaa taskulampulla yön pimeydestä. Irena säikähtää varjoista ilmestynyttä miestä niin, että lähtee juoksemaan karkuun. Peloissaan hän kiipeää puuhun ja siitä korkealle muurin päälle. Ajatus videoloopista, joka seuraa loputtomasti pakenevaa naista, pyöri pitkään mielessäni jo ennen Phantasmagoria-teoksen aloittamista.

Lokaatiomme Phantasmagoriassa ovat harkiten rakennettuja sisätiloja tai yleisluontoisiksi jääviä maisemia pihoista, teistä ja puistoista. Tunnelma on erikoinen ja pysähtynyt; hahmomme tuntuvat olevan yksin tässä kummallisessa maailmassa. Vastinpariksi suunnitelimme kuvauksia myös arkiseen maisemaan, jolloin olisimme suoremmin viitanneet naisen kokemaan pelon ja ahdistuksen kokemukseen maskuliinisesti hallituissa julkisissa tiloissa. Kohtauksessa olisimme seuranneet protagonistia kulkemassa pitkin kaupungin katuja, tunneleita, rappuja, kujia, risteyskiä, alikulkuja, hissejä ja portaita, jotka seuraavat toinen toisiaan, naisen koko ajan kiihdyttäessä hieman askeleitaan, varuillaan, varjoja peläten ja ääniä säikkyen. Alituinen uhka tuntemattomasta vaarasta on naisten jakama yhteinen kokemus. Uutiset, visuaalinen kulttuuri ja vanhempien neuvot opettavat meitä varomaan lapsesta asti. Toistuvat uhkaavat lähestymiset ja vieraiden miesten epätoivottu huomio voimistavat vaarantuntua kerta kerralta enemmän. Päätimme jättää kohtauksen kuitenkin pois ja pitäytyä rakentamassamme fantasiamaailmassa, sillä koimme sen riittäväksi ja teoskokonaisuuden eheäksi sellaisenaan.

Tila käsitetään helposti vain fyysisenä rakenteena, mutta se merkityksellistyy vasta paikan ja käyttäjien kohtaamisissa. Yhdessä havaittavissa tilassa on monta elettyä tilaa, jotka limittyvät ja kerrostuvat. Tila muodostuu ”käytössä havaitun, käsitetyn ja eletyn vuorovaikutuksessa”. Arkkitehtoninen tila on osa politiikan ja vallan piiriä ja se muovaa sosiaalisia käytäntöjä. Yhteisellä ympäristöllä on kyky jäsentää, tuottaa ja ylläpitää tapoja ja tottumuksia. Tila ja käyttäjä ovat vuorovaikutussuhteessa, jossa käyttäjä muovaa tilaa teoillaan ja tila joko rajaa tai avaa toiminnan mahdollisuuksia. Myös sukupuolierojen voidaan katsoa muotoutuvan toisteisissa, tilankäytöllisissä arjen tilanteissa. (Saarikangas, K. 2002, 215–217)

Tietokirjailija Caroline Criado Perez esittää, että maailma on tutkitusti rakennettu miesten näköiseksi ja kokoiseksi. Älypuhelimet ovat liian suuria naisten käteen, toimistojen lämpötilat on asetettu miehen ruumiinlämpötilalle sopiviksi ja vessoja suunniteltaessa ei ole otettu huomioon naisten erityistarpeita kuten monimutkaisempia vaatteita tai kuukautisia, jotka voivat hidastaa käyntiä. Sairaaloiden hoitohenkilökunnan suojavarusteet on suunniteltu keskimääräisen miehen mitoille, vaikka heistä suuri osa on naisia. Myös lääkkeitä testataan enemmän miehillä, jolloin monet niistä paljastuvatkin sopimattomiksi juuri naisille. Niin ikään autojen turvallisuutta testataan pääsääntöisesti miesnukkeilla, minkä johdosta naisilla on 47 prosenttia korkeampi riski loukkaantua auto-onnettomuudessa. Naisen kohdatessa ongelmia vikaa haetaan silti ensisijaisesti käyttäjästä. Vaikka tutkimusnäyttö osoittaa kiistattomasti suunnittelun ja testaamisen perustuvan mieheen oletusarvona, naisten odotetaan silti tekevän jotakin väärin. Naisten tulisi mukautua; muuttua enemmän miesten kaltaisiksi. (Gustafsson, M. 2020)

Myös arkkitehtonisten suhdejärjestelmien ihannemallina on ollut miehen vartalo. Poikkeuksen tekee keittiökalusteiden mitoitus, joka perustuu naisten keskipituuteen ja naisvartalon liikkeisiin perustuneisiin tutkimuksiin. Modernistiselle arkkitehtuurille ominainen valkoinen väri liitettiin sekin maskuliinisina pidettyihin ajattomuuden ja puhtauden käsitteisiin. Väri tuli tiin samalla yhdistäneeksi naisellisuuteen ja niin värin kontrollista tuli naisellisuuden kontrollia.

Miesneromyytti näkyy arkkitehtuurissa erityisesti monumentaalisuudessa, johon liittyy ajatus rakennuksesta arkkitehdin luomana taideobjektina. Michisten nerojen, ”Suurten Taiteilijoiden”, suunnittelutyö on luonut pohjaa arkkitehtoniselle arvostukselle ja kirjoituksille, vaikka se on lopulta vain pieni osa visuaalista ja elettyä ympäristöämme. (Saarikangas, K. 2002, 231, 233–234)

Uutta arkkitehtuuria edustavia valokuvia haluttiin kuitenkin esitellä naisen kuvalla. Rakennettu ympäristö rinnastettiin muodikkaasti puettuun tulevaisuuden naiseen. Naisen ulkonäkö muuttui ja modernisoitui, kun taas mies edusti ”ajattomuutta, pysyvyyttä ja yleispätevyyttä.” Aja-ton, hyvin leikattu miesten puku erottui hetkellisyyteen liittyvästä naisten muodista. Muoti liitettiin myös naiselliseen naamioon, tyyliin ja koristeellisuuteen. (Saarikangas, K. 2002, 233)

Jokainen kulttuurin valjastama tila on tavalla tai toisella sukupuolittunut. Sukupuolittaminen tapahtuu esimerkiksi tiloja rajaamalla, kuten naisille ja miehille jaetuissa vessoissa. ”Tilajärjestelyt ylläpitävät ja tuottavat sukupuolieroja, merkityksiä ja tilan sosiaalisia käytäntöjä.” Tilasuunnittelulla voidaan säädellä tilan käyttäjien suhteita mahdollistamalla ja suosimalla – tai estämällä ja hankaloittamalla – kohtaamisia, liikkeitä ja toimintoja. Näkymillä, tilojen yhteyksillä, kulkureiteillä sekä äänen, valon ja liikkeen ohjaamisella viestitään, kuka saa liikkua ja missä. (Saarikangas, K. 2002, 218–219)



Mikä siis kiinnittää huomioni kadulla? Mitä näen? Kenties loputtomien kujien nielevän pimeyden talven lyhyinä päivinä. Puistojen puut ja mustaan ruuhoon sulavat varjot. Tarkkailen niitä. Kuinka monella askeleella pääsen tästä läpi? Missä on lähin asuinrakennus? Ovatko tiet valaistuja? Näenkö muut kulkijat ja näkevätkö he minut? Mihin asti ääni kantautuu? Kirkkaana päivänä tunnen silmät niskassani. Tuntematon mies sihahtaa kohdallani. Toinen naksuttaa kieltään. Joku seuraa minua monta korttelia. Huomaan miten hänen kätensä liikkuu puvunhousujen taskussa ylös ja alas. Metrokäytävä on pelottava tyhjänä ja pelottava täynnä. Junassa joku painautuu selkääni vasten. Ratikassa istun puolella pakaralla, koska hajareisin istuva mies vie puolet minunkin penkistäni. On aamuyö, kun joku tulee tekemään tuttavuutta bussipysäkillä. Kyytiin päästyämme hän liimautuu väkisin seuraani, ahdistelee kysymyksillä ja yrittää pakottaa käsiämme yhteen. Senhetkisillä tunteil-lani, uupumuksellani, surullani tai yksityisyydelläni ei ole väliä hänen huomionkiipeytensä edessä. Joudun esittämään kohteliaista, sillä en halua suututtaa isokokoista, vahvaa miestä. Minut on myös kasvatettu siihen, että kaikkia tulee kohdella kiltisti ja kunnioittavasti — tiettyyn pisteeseen asti. Lopulta kyllästyn kohteliaisuuteen. Sanon suoraan ja satuttavasti. Ei kiinnosta. Jätä rauhaan. Älä koske. Ei auta. Ei kuulemma ole mitään hätää eikä ongelmaa. Miksi järjestän kohtauksen? Bussi on täynnä muita matkustajia, jotka vilkaisevat tapahtumia välillä uteliaisuuttaan, mutta katsoessani



takaisin kääntävät päänsä pois. Ymmärrän käytännössä, mitä tarkoittaa katseella näkymättömäksi tekeminen. Olen näkymätön ja aivan liian paljas samanaikaisesti. Koko matkan jännitän, lähteekö mies perääni, kun pääsen perille öiseen metsälähiöön.

Tilat ovat kehojemme metaforisia jatkumoitaita vastinpareja. Gaston Bachelard käy teoksessaan *The Poetics of Space* läpi tilojen, rakennusten ja esineiden alitajuisia merkityksiä. Hän katsoo Freudin ja Jungin tavoin talon edustavan ihmiskehoa. Talo muuntuu sen asuttajan mukana, hänen persoonansa täydentäjäksi (Bachelard, G. 1994, 4). Myös Donatella Mazzoleni kuvaa taloa ja kaupunkia kehollisten metaforien kautta. Hän puhuu arkkitehtuurista itseilmaisun välineenä ja korostaa kielen merkitystä sekä kirjallisella että biologisella tasolla. Mazzoleni sanoo kaupungin ihmisten muodostavan kollektiivisen kehon, joka elää ja kasvaa. Käsitys kaupungista kehon jatkeena tai metaforana auttaa ymmärtämään kaupunkia joukkona prosesseja, jotka syntyvät useista liikkuvista ja alati muuttuvista osista. Mazzolenille sekä talo että kaupunki ovat ruumiin kaksoiskappaleita. Hän esittää, että tila määrittää, kuinka havainnoimme omaa kehoamme. Bachelard ja Mazzoleni molemmat puhuvat tarpeesta palata ensimmäiseen kotiin; äidin kohtuun, jonka elämää ylläpitävää turvaa pyrimme toistamaan yhä uudestaan. (Mazzoleni, D. 1990, 97)

Talo ja kaupunki ovat siis identifioidumisen paikkoja. Herää kysymys siitä, millainen identiteetti kehittyy, jos kaupunki — oman identiteetin heijastuma — on uhkaava ja vihamielinen? *Possession* (1981, ohj. Andrzej Żuławski) käyttää hyväkseen välitöntä ympäristöä kerronnan tukena. *Possession* on elokuva Annan (Isabelle Adjani) ja Markin (Sam Neill) hajoavasta avioliitosta, joka repii väkivaltaisesti kahtia niin pariskunnan yksikkönä kuin yksilöt sen sisällä. Rakennustyömaat värittävät *Possessionin* arkkitehtonista maisemaa luoden tunnelmaa jatkuvasta keskeneräisyydestä. Brutalismin ja minimalistinen modernismi luovat taustan elämälle. Elokuvan keskiössä on kaksi asuntoa, joista molemmista on näkymä Berliinin muurille. Muurin läsnäolo luo elokuvaan sekä poliittisen että henkisesti kahtia jakavan pohjavireen.

Julkiset tilat toimivat yksityisiksi tarkoitettujen purkausten näyttämöinä ja alleviivaavat rajojen rikkomista; yksityisen ja julkisen, soveliaan ja epäsoveliaan. Ensimmäinen raju riita *Possessionin* avioparin välillä nähdään rauhallisessa, maanläheisissä sävyissä sisustetussa kahvilassa. Yhteinen koti on moderni asunto, jonka vaaleat seinät ja pelkistetty sisustus korostavat lihallisiksi käyvien riitojen väkivaltaisuutta ja ihmisen piilotettuja rumia puolia. Elokuvan edetessä asunto muuttuu yhä sotkuisemmaksi ja sotkuisemmaksi kuten pariskunnan suhdekin. Valtion rakennukset ovat valkoisia ja kasvottomia, hieman sokkeloisia.

Annan rakastajan, Heinrichin (Heinz Bennent), asunnossa huomion vievät lukemattomat kirjahyllyt, soittimet kuten piano, Buddha-patsaat ja muut uskonnolliset esineet, seiniä kiertävät taulut ja avoin pohjaratkaisu. Asunto antaa ymmärtää, että siellä asuva henkilö antaa mielensä liikua vapaasti. Kaikki on kaunista ja siistää. Kunnes yhtäkkiä kylpyhuoneessa rikkinäisen lavuaarin tiputus nousee miltei puhetta kovemmaksi ja sekalaiset tavarat saavat huoneen näyttämään pikemminkin varastolta – ensimmäinen vihje Heinrichin piilotetuista puolista kiillotetun, sivistyneeltä vaikuttavan pinnan alla.

Possession muistetaan erityisen hyvin metrokäytävään sijoittuvasta kohtauksesta, jossa Anna sekoaa hysteerisesti. Pitkät otot seuraavat ostoksia kantavaa Annaa, joka metrosta astuttuaan sulaa

maaniseen nauruun, joka kohta muuttuu pidäkkeettömäksi huudoksi. Hän lyö ostoskassin seinään. Maito rikkoutuu ja nesteet valuvat pitkin käytävää. Annan hallitsematon koreografia pitkin seinää ja lattiaa kestää useita minuitteja kunnes hän lopulta päätyy polvilleen maahan. Hänen silmänsä pullistuvat ja hän haukkoo henkeä, kun suusta ja mekon helman alta tursuaa valkoista ja punaista limaa. Kohtauksessa rikkoutuu Annan tunne-elämän padot ja julkisivu, mitä korostaa julkinen tila. Outoutta lisää metrokäytävän autius. Hän on kaikkien nähtävissä, mutta yksin.

Possessionin elokuvallinen maailma on sekä inhimillisen ymmärrettävä että kumma. Tunnelmaa kuvaa Freudin käsite ”uncanny”, *’unheimlich’*, joka tarkoittaa jotakin sellaista, joka on tuttu mutta outo samanaikaisesti. Tavallisesti termiin viitataan, kun elämässä tai elokuvassa esiintyy kaksois-olentoja; kastaatiopelkoja, jotka ilmenevät naisen sukeliminä tai katkaistuina ruumiinjäseninä; kummitustaloja; kohtufantasioita tai tunteina tutun ja vieraan paikan sekoittumisesta. Possessionissa näemme näistä kaikki. Kauhun kokemus syntyy jokaisessa tapauksessa selkeiden rajojen puutteesta. (Creed, B. 2007, 53)

Jos minuuksesi kiinnittyy tiloihin ja heijastuu muista, muodostuu naisen identiteetiksi kokea jatkuvaa pelkoa. Selkeiden rajojen puute ja vaikeus kiinnittyä sekä myyttisen naiseuden että yleisihmisen malliin uhkaa myös naisen olevaisuutta, ajaen kohti dissosiaatiota ja itseinhoa. Vieraudenkokemus on läsnä osana julkista tilaa ja osana omaa itseä. Vieraat ovat pelottavia, mutta myös itse on itsellensä vieras ja siten pelottava.

”Voisi myös juurtua, löytää tai sepittää juurensa, järjestää tilan tai paikan joka olisi ikioma, rakentaa, istuttaa, sopeutua millimetri kerrallaan ”omaan” paikkaansa: olla täysin omassa kylässään, tuntea olevansa cévennesiläinen, tekeytyä poitierslaiseksi.

Tai omistaa vain ne vaatteet, jotka on päällä, ei säilyttää mitään, asua eri hotelleissa, vaihtaa kaupunkia, vaihtaa maata; osata vaivattomasti puhua ja lukea neljää tai viittä kieltä; tuntea ettei ole kotonaan missään, ja toisaalta lähes kaikkialla.”

Perecin (2002, 84) maalaileviin maisemiin on helppo matkustaa mielessään. Patriarkaalisen filosofian dualistista taustaa vasten ajattelen: koska mies on rakentanut kaupungit ja kaupunki edustaa ylvästä maskuliinisuutta, on nainen niissä aina vieras; toinen. Nainen ei ole kotonaan missään (julkisessa) tilassa ja toisaalta hänen ruumiinsa kuvat kuitenkin hallitsevat niitä; alusvaatemallit keimailevat katumainoksissa ja pyöreärintaiset maalatut neidot makoilevat tylsistyneinä museoiden seinillä. Katutilassa asetumme aina julkisen katseen kohteeksi. Ajatus anonyymiydestä ja liikkuvuudesta on viehättävä. Huomaan usein kokevani syvää helpotuksen tunnetta oleskellessani ulkomailla. Vieraassa ympäristössä, jossa kukaan ei tunne minua, olemukseni ei ole aivan yhtä ennalta määrätynyt. Voin vapaasti keksiä itseni uudelleen joka päivä, jos niin haluan. Perecin leikki-mielinen unelmointi muistuttaa minua Rosi Braidottin nomadisen subjektin käsitteestä. Braidotti haaveilee *niin & näin* -lehden haastattelussa vuodelta 1996 seuraavasti:

”Mielestäni on sitä parempi, mitä vähemmän vakaa, mitä joustavampi ja mitä enemmän prosessin kaltainen itse on. Olemme kaikki prosessissa olevia subjekteja. Teemme asioita, jotka eivät liity toisiinsa. Saatamme tuottaa yhtä aikaa valokuvanäyttelyä ja teoreettista diskurssia. Itse asiassa melko lyhyen elämämme aikana meillä saattaa olla kaikenlaisia seksuaalisia mieltymyksiä. Saatamme olla epäjatkuvia ja silti nauttia minuuden tai itseyden ajattelemisesta. Itseys on kuin tapa — ei muuta. Itsestä voisi yhtä hyvin puhua monikossa, se olisi tasa-arvoista, eikä se loppujen lopuksi olisi kovinkaan erilaista.”

Nomadisuus on Braidottille diskursiivisten ja tutkimuksellisten käytäntöjen sekä tieteellisen vallankäytön uudelleen ajattelemista. Hän vastustaa kiinteää, yhtenäistä identiteettiä tai joksikin tietyksi tulemistä. Sen sijaan hän peräänkuuluttaa positoiden vaihtoa ja kehottaa naisia olemaan tottelematta; keksimään uusia ajattelemisen ja tiedon representoimisen tapoja. Hän jatkaa:

”Olemme jo moninaisia ja moniulotteisia, vaikka jäsennämmekin elämää ja itseämme keskitetyillä, jähmettyneillä ja vakiintuneilla tavoilla. Pidämme epäjatkuvuutta ja moninaisuutta surkeina tilanteina, jotka ovat täynnä kipua ja menetystä. En kuitenkaan tiedä ketään, jolla ei olisi ollut ainakin jonkinlaista suhdetta toista tai samaa sukupuolta olevaan. En tiedä ketään, joka ei olisi muuttanut kotoaan, enkä ketään, joka ei puhuisi vierasta kieltä. Mielestäni kysymys on kartografisesta täsmällisyydestä ja sen tilanteen selittämisestä, joka on jo olemassa.”

Paitsi suhteemme itseen, minusta myös suhtautumisemme toisiin ihmisiin tulisi olla liikuvaa. Kokemukseni mukaan riitaisat suhteet ja väärinkäsitykset ajavat usein tilanteisiin, joissa ajatellaan yhteisymmärryksen tulleen tiensä päähän. ”Pieleen meni.” Ei ihmissuhdetta voi kuitenkaan määrittää joksikin, joka joko onnistuu tai epäonnistuu. Kun puhutaan ihmisten välisestä kommunikaatiosta, liikkumatilaa on aina. Ihmiset itsessään muuttuvat. Myös pitkäksi ja mittavaksi kasvanut Phantasmagoria-projekti opetti erityisesti kommunikaation tärkeydestä. Ryhmätyötilanteet loivat välillemme jännitteitä, joita purkaessa jouduimme kohtaamaan vaikeita ja pelottavia kohtia niin toisessa kuin itsessämme. Erilaiset tekemisen tavat vaativat yhteen toimiakseen kärsivällisyyttä ja luottamusta. Tärkeintä on etsiä yhtymäkohtia ristiin menneistä langoista.

Braidotti vieroksuu identiteettipolitiikkaa ja kannustaa keskustelemaan ideoista ja diskursseista leimojen sijaan. Identiteeteistä puhuminen pysäyttää keskustelun ensimmäiseen erimielisyyteen. (Braidotti, R. 1996, 65) Mieluummin kuin todeta: ”En ymmärrä feministejä”, olisikin parempi sanoa: ”En ymmärrä feminismiä.” Ei: ”En ymmärrä taiteilijoita”, vaan: ”En ymmärrä mitä tämä teos yrittää sanoa.” Ideat ovat jatkuvassa liikkeessä. Kun puhumme asioista ideoiden tasolla, määritämme itsemme suhteessa tähän liikkeeseen ja otamme vastuun aktiivisina toimijoina, joilla on kyky muuttua, kasvaa ja vaikuttaa. Meidän tulisi suhtautua toisiimme ideoina ennemmin kuin



identiteetteinä. Olemme prosesseja, mutta emme projekteja, jotka joko onnistuvat tai epäonnistuvat. Valmiita emme ole koskaan. Juuri siksi voimme valita positiomme koska tahansa uudelleen.

Perec viitoittaa hyvin tietä kehottaessaan avaamaan silmämme, jotta voimme nähdä ja tulkita jokapäiväistä elämäämme tarkemmin. Tämä on ensisijaista taiteen tekijälle, mutta syventää kenen tahansa ymmärrystä itsestä ja muista, yhteisesti jaetusta arjesta; sen henkisistä ja fyysisistä tiloista.

”Haluaisin että olisi pysyviä paikkoja, liikkumattomia, loukkamattomia, kajoamattomia ja lähes koskemattomia, muuttumattomia, juurtuneita; paikkoja jotka olisivat kiintopisteitä, lähtökohtia, lähteitä.

— Tällaisia tiloja ei ole, ja se tekee tilasta kyseenalaisen, epävarman, epäyhtenäisen ja epätarkoituksenmukaisen. Epäilen avaruutta, siksi minun täytyy jatkuvasti merkitä sitä: se ei koskaan kuulu minulle, sitä ei ole koskaan minulle annettu, minun täytyy valloittaa se.”

– Georges Perec (2002, 111)

KEHO TILANA

Koti on turvapaikka, joka kauhuelokuvissa muuntuu loukoksi. Toisinaan hirviöt tunkeutuvat elämään jopa unien kautta, kuten kulttiklassikossa Painajainen Elm Streetillä (1984, ohj. Wes Craven). Viime aikoina olen nähnyt toistuvia unia hahmoista ja henkilöistä, jotka pääsevät sisään asuntoni ovesta omin lupinensa. Myös Phantasmagoriassa makuuhuoneeseen tunkeutuu kutsumaton vieras. Phantasmagorian tiloja ovat: makuuhuone, takkahuone, allashuone, turkoosi huone, puutarha, puisto, katu, baari, lampi sekä metsä.

Länsimaiselle ajattelulle on ollut tyypillistä kietoa nainen, naisellisuus ja tila toisiinsa. Erityisesti sisätila on assosioitu naiseen sekä kulttuurisesti kodin kautta että ruumiillisesti vartalon muodoissa. Naisen ruumis on kuvautunut vertauskuvallisena astiana tai säiliönä. Naisesta äitinä on tullut miehen käytettävissä oleva paikka tai astia; miehisen olemisen perusta. Samalla nainen on itse jäänyt paikattomaksi, vaikkakin kotiin sidotuksi. (Saarikangas, K. 2002, 212–213)

Keho on fyysinen tila, jossa olemme pakotettuja olemaan. Emme voi valita mihin biologiseen sukupuoleen tai minkä näköisiksi synnymme. Silti ulkonäkömme edustaa identiteettiä ulospäin ja määrittää siten kanssakäymisiämme. Tyyli ja vaatteet voivat auttaa minäkuvan luomisessa performatiivisesti.

Helga Geyer-Ryan esittää esseessään *Imaginary Identity: Space, Gender, Nation*, että patriarkaalisessa yhteiskunnassa naiset ovat kaksin verroin ulkopuolisia, vieraita, toisia; ensinnä heidän suhteessaan alitajuntaan ja toisekseen heidän roolissaan ”marginaalissa, toisena, kehona, alitajuisena, miesten fetissinä”. Naisten keho on jatkuvasti miehen voimakkaamman kehon aiheuttaman väkivallan; pakotetun tunkeutumisen ja penetraation, uhan alla. Sen lisäksi naiset ovat alttiimpia egon menetykselle alitajunnan noustessa pintaan. Jos egoa ei tueta, nainen on vaarassa menettää

käsityksen kehonsa rajoista. Eksistentiaalinen tyhjyyden tunne voi tuoda mukanaan anorektisia häiriöitä, masennusta, melankoliaa tai itsemurhayrityksiä. (Geyer-Ryan, H. 1996, 123–124)

Tyttöjen ja poikien jo varhain omaksumat erilaiset positiot suhteessa kastratiopelkoihin, oidipaaliseen kilpailuun tai pornografiseen katseeseen saattavat vaikuttaa naisten ja miesten erilaisiin reaktioihin vieraita ihmisiä kohtaan. Aggressio — erityisesti murhanhimoinen aggressio — oletettua tunkeutujaa kohtaan on ennen kaikkea miehinen reaktio. Pojan voimakkaampi oidiipaalisten toiveiden tukahduttaminen ja siten oman kehon kieltäminen tekee miehelle vaikeaksi päästä käsiksi omaan alitajuntaan. (Geyer-Ryan, H. 1996, 123)



Jotta nainen oppisi kohtaamaan vieraita ilman traumoja, hänen tulisi saada ottaa tilaa miesten kontrollin ja tulkinnan ulkopuolella; ”vakauttaa keho ympäristöönsä”. (Geyer-Ryan, H. 1996, 124) Luce Irigarayn mukaan naiseuden näkyväksi tekeminen ja naisten välisten suhteiden vahvistaminen alkaa tilan haltuunotosta. Naisten tulisi luoda keskinäisiä tiloja ja naispuhetta (*parler-femme*). Myös naiskuvien kuten jumalatarikonien myönteinen esittäminen kodeissa ja julkisissa tiloissa tuottaa jaettavaa kulttuuria. (Saarikangas, K. 2002, 213)

Julia Kristeva esittää, että jo hyvin varhaisessa vaiheessa subjektiivisuuttamme ja individuaalisuutta, jotka perustuvat jakoon alitajunnan ja tajunnan välillä, olemme aina jo vieraita itsellemme. Vasta elämän mittainen, katarttinen kokemus ja kahtiajaon vapauttaminen taiteen tai muiden mielikuvitusta vaativien harjoitteiden välityksellä voi estää tai lievittää imaginaarisen kivittymistä. Tarvitsemme kokonaan uuden rekisterin erilaisia tapoja katsoa. (Geyer-Ryan, H. 1996, 123)

Gaston Bachelard katsoo ”viimeisen talon”, kuoleman talon, symboloivan liikkumattomuuden vaaroja. Hän ylistää unelmataloa, tulevaisuuden ikuista taloa, joka on paikka, mutta ikuisesti keskeneräinen ja muuttuva paikka. Unelmatalossa on toisen paikan avoimuutta, joka ottaa huomioon toiseuden itsessämme. (Geyer-Ryan, H. 1996, 124)

“We should therefore have to say how we inhabit our vital space, in accord with all the dialectics of life, how we take root, day after day, in a “corner of the world”.

For our house is our corner of the world.”

– Gaston Bachelard (1994, 4)



Bachelard, Gaston (1994). *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. Boston: Beacon Press.

Bacon, Henry (2005). *Seitsemäs taide: Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Craven, Wes (1984). *Painajainen Elm Streetillä* (Alkuperäinen nimi: *A Nightmare on Elm Street*) [elokuva]. Yhdysvallat: New Line Cinema.

Geyer-Ryan, Helga (1996). *Imaginary Identity: Space, Gender, Nation*. Teoksessa *Vision in Context: Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, toim. Teresa Brennan & Martin Jay. New York: Routledge.

Gustafsson, Miia (2020). *Paleletko työpaikalla? Jonotatko aina vessaan? Brittitietokirjailija todistaa, että naiset elävät miehille suunnitellussa maailmassa*. Yle Uutiset 26.4.2020. Saatavissa: <https://yle.fi/uutiset/3-11308159> [Viitattu: 26.4.2020]

Husso, Marita ja Kaskisaari, Marja (1996). *Nomadisen subjektin jäljillä: Filosofi Rosi Braidottin haastattelu*. niin & näin, 3/96, 62–65.

Mazzoleni, Donatella (1990). *The City and the Imaginary*. *New Formations* 11: 91–104.

Perec, Georges (2002). *Tiloja / Avaruuksia*. Helsinki: Loki-Kirjat.

Saarikangas, Kirsi (2002). *Arki, koristeet ja moderni arkkitehtuuri: Tilan ja sukupuolen suhteista*. Teoksessa *Kauneuden sukupuoli: Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*, toim. Pauline von Bonsdorff ja Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus.

Schrader, Paul (1982). *Kissaihmiset* (Alkuperäinen nimi *Cat People*) [elokuva]. Yhdysvallat: RKO Pictures.

Seppänen, Janne (2004). *Katseen voima: Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

Zulawski, Andrzej (1981). *Possession* [elokuva]. Ranska, Länsi-Saksa: Gaumont.



SANKARINAINEN JA KOSTOFANTASIAN HURMOS

Tia Hassinen

“Väkivalta on yhtä erottamaton osa taidetta ja viihdettä kuin se on osa ihmiselämää ja yhteiskunnallista todellisuutta. Tämän toteaminen ei ole alistumista väkivallan väistämättömyydelle vaan sen tunnustamista, että väkivallan todellisuus on jotakin jonka ilmenemisen ja esittämisen muotoihin meidän on otettava kantaa kyetäksemme pitämään sen aisoissa. Väkivallan käsitteleminen taiteen ja viihteen keinoin on yksi tärkeimmistä tavoista, joilla yksilöinä ja yhteisöinä pyrimme sosiaalisesti ja psykologisesti tulemaan toimeen tämän ihmiseloon kuuluvan pelottavan elementin kanssa.”

(Bacon, G. 2010, 21)

Tässä kappaleessa käsittelen väkivaltaa ja erityisesti naisprotagonistin tekemää väkivaltaa. Olen ollut koko Phantasmagorian työstämisen ajan erityisen kiinnostunut eksploitaatielokuvan *rape-revenge*-genrestä (suom. raiskaus ja kosto). Olen halunnut tutkia oikeutetun väkivallan ja moraalisesti oikeuttamattoman eksplisiittisen väkivallan katsomisen nautintoa ja katartisuutta. Pohdin sitä, miksi fiktiivinen väkivalta on suosittua ja millaisia esimerkkejä elokuvataiteessa on naissankarin tekemästä väkivallasta. Lisäksi pohdin sankarin käsitettä suhteessa naiseuteen ja näiden mallien vaikutusta kulttuurimme sukupuolirooleihin ja sitä kautta itsetuntoon sekä olettamuksiin esimerkiksi fyysisestä tai älyllisestä kyvykkyydestä tai pärjäävyydestä. Olen ollut tässä tutkimuksessa kiinnostunut naisrepresentaatioista ja olen näin ollen valinnut genrestä tarkasteluun sellaisia elokuvia, joiden toimijoina ovat naiset ja joissa väkivaltaisen koston suorittaa nainen, eikä esimerkiksi tämän mies-

puolinen perheenjäsen tai rakastaja. Lisäksi olen rajannut tutkielmani ulkopuolelle rape-revenge-genren ne juonirakenteet, joissa yhteiskunta tai yhteisö toimii koston täytäntöön panevana voimana sekä ne, joissa on ylliluonnollisia henkimaailman kostajakummituksia.

Olen valinnut esimerkeiksi elokuvia genren eri laidoilta Hollywoodista japanilaiseen samuraielokuvaan. Minulle on tärkeää, että käyttämäni elokuvaesimerkit ovat sellaisia, joiden tarinat olen kokenut jollain tavalla voimaannuttaviksi ja naisprotagonistit samastuttaviksi hahmoiksi. Tarkoitukseni ei ole esitellä koko rape-revenge-elokuvan historiaa, vaan keskittyä niihin esimerkkeihin, joissa korostuu naisen sadunhohtoinen sankaruus yhdistettynä tyylieltyyn väkivaltaan. Tämän määritelmän täyttävät elokuvat ovat olleet keskeisenä inspiraationa Phantasmagoriaa tehdessä. Olen erityisen kiinnostunut rape-revengen katsomiskokemuksen tuottamasta voimaantumisesta ja kokemuksen katarttisuudesta. Olen halunnut selvittää, miksi juuri tämän genren sankaritarit olen omaksunut esikuvikseni teinistä lähtien kuten elokuvissa *Kill Bill: Volume 1*, *Kill Bill: Volume 2* (2003 & 2004, ohj. Quentin Tarantino) sekä *Thelma & Louise* (1991, ohj. Ridley Scott).

En osannut aavistaa, että tyttöytteni olisi oikeasti tässä maailmassa toissijaista, aktiivinen toimijuuteni ja fyysinen kyvykkyyteni poikamaista ja väkivaltaiset leikkini luonnottomia. En tiennyt, että minun kuuluisi ohentaa ja pienentää itseni, esittää heikompaa, tyhmempää ja avuttomampaa tullakseni hyväksytyksi.

VÄKIVALLAN MERKITYS ELOKUVASSA

Feministitaiteilijana tuntuu ristiriitaiselta käsitellä elokuvaväkivaltaa ja siihen liittyvää nautintoa. Väkivaltakuvaston graafinen toistaminen ja julmuuksien estetisointi tuntuu äkkiseltään koko taiteilijafilosofiani vastaiselta. Phantasmagorian kautta olen halunnut syventyä väkivallan kuvaamisen estetiikkaan elokuvassa, sekä pohtia väkivaltaan liittyviä sukupuolittuneita konventioita. Tyypillisesti aggressio ja fyysinen väkivalta on liitetty maskuliinisuuteen, kun taas passiivinen sekä epäsuora väkivalta feminiinisuuteen. Viimeaikaisen sosiaalipsykologisen tutkimuksen mukaan naiset voivat kuitenkin olla yhtä väkivaltaisia kuin miehet, mutta kulttuuri määrittelee pitkälti sen käyttöön liittyvät tavat ja ilmenemismuodot (Bacon, G. 2010, 165).

Väkivallan ja sankarihahmon suhde elokuvassa ja kirjallisuudessa on pitkään mietityttänyt minua. Väkivaltaan liittyvä oikeutus tuntuu elokuvassa pitkälti määrittyvän päähenkilöön samastumisen kautta. Klassisesti seuraamme tarinaa protagonistin näkökulmasta ja vihollinen esitetään epäinhimillisenä ja usein jonkin toiseuttavan piirteen kautta. Näin väkivaltaista elokuvaa katsova henkilö asettuu sankarin puolelle ja kokee yhteisöllistä tunnetta samaistuessaan tähän. Elokuvan yleisö ja elokuvan päähenkilö tai yhteisö ovat hyvän ja oikeudenmukaisuuden puolella yhdessä taistelemassa ja kannustamassa pahaa ja vierasta vastaan (Bacon, G. 2010, 120–121). Useimmiten valtavirtaelokuvat on kuvattu miesprotagonistin näkökulmasta, jonka toiminta vie elokuvan juonta eteenpäin. Naisen rooliksi jää usein olla miessankarin ominaisuuksia tukeva ohut sivuhahmo, jonka fyysinen viehättävyys on toimijuutta oleellisempaa (Mulvey, L. 1989, 36–37). Samaa ilmiötä sivuan luvussani *Naisen seksuaalisuuden patologisointi*, joskin seksuaalisuuteen liittyvän sukupuolitetun toiseuttamisen näkökulmasta.



Väkivallan katsominen on ollut osa ihmiskunnan kulttuurista viihdettä kautta historian Rooman gladiaattorinäytöksistä keskiaikaisen inkvisitiojärjestelmän julkisiin teloituksiin. Taiteessa ja etenkin elokuvaviihhteessä väkivallalla on suuri merkitys nykyculttuurissa. Vaikka suurin osa ihmisistä kokeekin väkivallan vääränä ja sen katsomisen inhottavana, monet saavat kuitenkin fiktiivisen väkivallan katsomisesta nautintoa. Väkivallan kuvaamisen traditiot ja logiikka ovat tuttuja ainakin kaikille länsimaissa kasvaneille. ”Aristotelelle sääli ja kauhistuminen ovat valaistumisen lähteitä, sillä ne lisäävät ihmisen itseymmärrystä arvoista ja asioiden merkityksestä.” (Bacon, G. 2010, 114). Elokuvaväkivallan logiikka seuraa usein antiikista perittyä kaavaa, jossa tragedian sankari kokee vääryyttä ja tasapaino palautuu vasta ”oikeudenmukaisen” koston jälkeen. Parhaimmillaan tai pahimmillaan ”oikeuden” palauttamista seuraa euforinen hurmos, jossa yleisö kannustaa riemulla väkivaltaisen sankarin menestyksestä kostoretkeä. (Bacon, G. 2010, 103)

Väkivallan katsomisen nautittavuuteen liittyy sankarin ja ulkopuolisen pahan tunnistamisen lisäksi tieto fiktiivisyydestä. Katsojan tunnistessa väkivallan sepitetyksi saduksi sen tarjoamasta jännityksen tunteesta on mahdollista nauttia paremmalla omallatunnolla. Lisäksi katsoja tietää itse olevansa turvassa, kun väkivalta tapahtuu fantasian tasolla eikä luo todellista uhkaa yleisölle. (Bacon, G. 2010, 138.) Väkivalta toimii elokuvassa usein henkilöhahmojen toiminnan motiivina (esim. kosto), juonellisena käänteenä (aristoteelinen kaari) ja on usein rakennettu juonellisesti siten, että väkivaltaa annostellaan kerta toisensa jälkeen raaemmin, jolloin katsoja ei turru vaan jännityselementti pysyy yllä loppuhuipennukseen asti. (Bacon, G. 2010, 120–122.)

HUUMORI JA VÄKIVALTA

Huumori on tehokas keino helpottaa vaikeiden ja ahdistavien tunteiden käsittelyä. Uskon, että yleisö on vastaanottavaisempi kärkkäillekin poliittisille mielipiteille, kun ne esitetään huumorin

kautta. Olemme Ilonan kanssa molemmat mustan huumorin ystäviä. Kaikkein epätoivoisimmalla hetkellä tunnistettu tilanteen surkuhupaisuus tai absurdius auttaa vaikeissa tilanteissa eteenpäin. Huumori on siten tärkeä selviytymiskeino elämän kriisitilanteissa. Tätä tragedian ja komedian yhdistämistä on pitkään käytetty kerronnallisessa rakenteessa; Juuri kun luulisi, ettei tragedian protagonistilla voisi mennä enää huonommin, tapahtuukin vielä jotain megalomaanisen traagista, joka hirveydessään ylittää kaikki todennäköisyydet.

Eksploraatioelokuva on saanut nimensä juuri sen pyrkimyksistä menestyä äärimmäisyyksiin menevillä ja valtavirrasta poikkeavilla aiheilla sekä tavoilla esittää ”kiellettyjä” aiheita, kuten seksuaalisuutta tai väkivaltaa, ”hyvän maun” kustannuksella. Usein kulttimaineen genren harrastajien piirissä saavuttaneet elokuvat ovat sortuneet niin mauttomiin tyyllisiin ylilyönteihin, että ne ovat kriitikoiden toimesta leimattu luokattomiksi ja ovat näin ollen taide-elokuvan piirin ulkopuolella. Sensuurin vuoksi kyseiset elokuvat on aikanaan kielletty laajemmasta levityksestä säädyttömyyden tai liian raa’an väkivallan esittämisen vuoksi, eivätkä ole siksi päätyneet laajemman yleisön tietoisuuteen. Näiden kiellettyjen elokuvien ympärille on siten muotoutunut pieni fanijoukko, joka arvostaa mauttomuutta sen esteettisen tökeryyden ja huumoriarvon vuoksi. Monet tyyliin edustajista käsittelevät tabuaiheita groteskin estetiikan keinoin.

Phantasmagorian taustatyön aikana pyrin kartoittamaan omia rajojani suhteessa väkivallan esittämiseen elokuvassa. Koska pidän itseäni varsin vapaamielisenä ja avarakatseisena henkilönä, halusin ennen kuvauksia tutkia omia rajojani ja suhdettani väkivallan ja seksuaalisuuden kuvaamiseen. Olen muutenkin ollut pitkään kiinnostunut tabujen luonteesta yhteisöissä ja yhteiskunnassa. Olen lapsesta asti pyrkinyt kyseenalaistamaan ja järjeistämään vallitsevia normeja erityisesti sukupuoleen liittyvään kaksinaismoralismiin liittyen. Huomasin jo varhain, että tytöille ja pojille oli koulussa eri säännöt. Tai ehkä säännöt olivat samat, mutta tyttöjen piti noudattaa niitä kuuliaisemmin. Lapsena ja nuorena altistuin paljon konservatiiviselle kristilliselle ajattelulle, enkä voinut silloinkaan ymmärtää, miksi seksuaalisuus, erityisesti naisen seksuaalisuus oli niin suuri tabu. Edelleen sensuurin ja lain kaksinaismoralismi suhteessa seksuaalisuuteen, sukupuoleen ja väkivaltaan vaivaa ja ihmetyttää minua. Vaikka Phantasmagoria ei ole seksuaalisesti tai väkivaltaisuutensa vuoksi poikkeavan eksplisiittinen, sen tekoprosessiin liittyi silti pyhän ja epäpyhän, inhon ja nautinnon, soveliaisuuden ja irvokkuuden tutkiminen sekä oman positioni tiedostaminen suhteessa kulttuuriseen dualismiin.



Väkivallan tahaton koomisuus elokuvassa on mielestäni kutkuttavaa. Nautin pitkälle esteti-
soidusta väkivallasta, kun sen toimeenpanijana on vahva nainen. Väkivallan huvittavuutta lisää myös
sen yllättävyys, epärealistinen vaikutus uhriin, kuten liian mitätön tai kohtuuttoman näyttävä veri-
syys, kuten Quentin Tarantinon *Kill Bill* -elokuviissa (2003 ja 2004). Elokuvassa tapahtuva kosto on
nautittavaa, koska se ei saisi tapahtua todellisessa elämässä (Bacon, G. 2010, 146). Tähän perustuu
erityisesti naisprotagonisteista kerovan rape-revengen viehäytys.

Tyyliltään kömpelöt, pienellä budjetilla tehdyt elokuvat, jotka ovat käsittelemiensä
tabuaiheiden vuoksi joutuneet aikanaan sensuurin kouriin, viehättävät minua tahattomassa koomi-
suudessaan. Camp-estetiikka luo eräänlaisen etäännyttävän kalvon katsojan ja kuvan väliin, jolloin
väkivallan hirveydet on helpompi kohdata ja kokea jopa koomisiksi. Camp-estetiikka hyödyntä-
vissä eksploitaatioelokuviissa verta on ylenmäärin ja väkivaltakohtaukset ovat niin epärealistisia,
ettei niiden katsominen aiheuta ahdistusta. Toisaalta eksploitaatioelokuvassa kiehtovat sen esitte-
levät kielletyt aiheet ja niiden groteski yllättävyys.



KATSOJAKOKEMUS JA REPRESENTAATIO

Feministisessä teoriassa väkivaltaiset naissankarit tulkitaan yleensä joko epäfeministisinä rikos-
kierteen jatkajina ja heidän väkivallantekonsa maskulinisaation ilmentyminä. Vaihtoehtoisesti
naisten tekemää elokuvaväkivaltaa, lähestytään tulkitsemalla se feministiseksi voimaantumiseksi.
Tyypillisin tarinallinen motiivi naisen väkivaltaiselle kostotarinalle on rape-revenge -rakenne, jossa
nainen kostaa seksuaalisen väkivallan voimakeinoin. Rakenne on ongelmallinen, sillä se pitää usein
sisällään naisen uhriuttamisen sekä yhdistää väkivallan ja haavoittuvuuden erotiikkaan. On ongel-
mallista, että naiset omaksuvat väkivallan keinot patriarkatin luomista malleista ja väkivaltainen
nainen nimetään vahvan naisen esikuvaksi. (Coulthard, L. 2007, 153.)

Perinteinen valtaelokuvan roolitus, jossa nainen nähdään lähinnä objektina ja miespro-
tagonistin halun kohteena on ongelmallinen samaistumisen kannalta. Tällöin naiskatsojalla on
valittavanaan kaksi vaihtoehtoa saastumiselle. Tulkita elokuvan maailmaa ja tapahtumaa myö-
täelämällä miesprotagonistin näkökulmaa tai samastua passiivisena seksiobjektina esitettyihin



naishahmoihin, joiden keskeisin rooli ja arvo elokuvan kannalta on olla esteettisen ja miehisen katsomisen mielihyvän lähteitä. (Mulvey, L. 1989, 45) Asetelma on erityisen ongelmallinen suhteessa elokuvassa esitettyyn väkivaltaan, jossa väkivallan kohteena on useimmiten nainen. Erityisesti kauhuelokuvan lajityypissä slasherissä, jossa sarjamurhaaja, useimmiten psykopaatti ja mies, vainoaa, kiduttaa ja murhaa uhrejaan usein eksplisiittisen näyttävästi on naisen rooli yleensä olla uhri. (Clover, C. 1993, 35–40) Lajityypissä naisiin kohdistuu enemmän väkivaltaa ja väkivaltaa näytetään huomattavasti pidempään, kuin miesuhreihin kohdistettua väkivaltaa. Lajityypissä aseena on yleensä käytetty jotakin muuta välinettä, kuin tuliaseita. Tämä osaltaan lisää väkivallan näyttävyyttä ja verisyyttä. (Clover, C. 1993, 41) Myös seksuaalinen väkivalta kohdistuu elokuvissa useimmiten naiseen.

Elokuvia markkinoidaan useimmiten sukupuolittuneesti siten, että naisille suunnataan elokuvia, joiden teema keskittyy ihmissuhteisiin ja tunteiden käsittelyyn. Miehillä taas tarjotaan katsottavaksi toiminnallisia ja väkivaltaisia elokuvia (Bacon, H. 2010, 37). Näin jo elokuvan suunnitteluvaiheessa tuotantoyhtiöt todennäköisesti brändäävät elokuvan joko naisille tai miehille kohdennetuksi. Tämä taas johtaa representaatioiden puutteellisuuteen. Esikuvat ja samaistumisen kohteet ovat keskeisessä roolissa siinä, miten ympäröivää maailmaa ymmärrämme ja millaisia alitajuisia käsityksiä omaksumme esimerkiksi sukupuoleen, etnisyyteen tai seksuaaliseen suuntautumiseen liittyen. Tarve monipuolisemmille sukupuolirepresentaatioille on mielestäni suuri. Haluaisin nähdä enemmän elokuvia vahvoista ja aktiivisista naisista ja herkistä, tunteellisista miehistä.

Stereotyyppisesti miesten ajatellaan pitävän enemmän kauhu- ja toimintaelokuvista, joissa näytetään raakaa väkivaltaa. Erityisesti eksploitaatikauhua pidetään väkivaltaisia nettipelejä pelaavien nuorten miesten genrenä. Tutkimusten mukaan naisilla ja miehillä on myös eriytnyt tapa kohdata väkivaltaa. Rankimpien väkivaltaelokuvien katsominen saattaa kuulua poikaporukoiden initaatioriitteihin, joissa tiettyjen elokuvien katsominen toimii jonkinlaisena rohkeuskokeena. Miehen kuuluu katsoa väkivaltaa katse värähtämättä. Naisten on taas todettu tyypillisesti kääntävän katseensa pois tai peittävän kasvonsa pelottavissa ja väkivaltaisissa kohdissa (Bacon, H. 2010, 39). Kahtiajako on stereotyyppinen ja vanhanaikainen. Toisaalta naisten ”herkempi” reaktio ja suurempi ahdistus liittyen elokuvaväkivaltaan saattaa johtua myös representaatioista, joissa nainen nähdään useimmiten kaikkein runsaimman väkivallan kohteena.

Olen pohtinut paljon tämän tutkielman tekoprosessin aikana elokuvan sukupuolirepresentaatioita ja millaisia sukupuoleen liittyviä malleja haluaisin itse elokuvissa nähdä. Samaan aikaan minua on hämmäntänyt oma, jo teini-iässä alkanut kiinnostus väkivaltaisista eksploitaatioelokuvia kohtaan. Toisaalta koen katsojana voimakkaat ja miehisen katseen kautta objektifoidut naiset haluttavina. Toisin sanoen, saan esteettistä ja eroottista mielihyvää enemmän katsoessani naisvartaloita, kuin miesvartaloita. Kun katson lähes supersankarin voimat omavaa kaunista naista taistelemassa seksikkäässä asussa elokuvan “pahoja” miehiä vastaan, koen samalla esteettistä nautintoa ja voimaantumista samastumisen kautta. Olemme kiinnittäneet paljon huomiota tapoihin kuvata naista elokuvissa. Phantasmagoria tutkii ja kyseenalaistaa miehisen katseen konventioiden lisäksi passiivisen ja feminiinisen objektin vastakkainasettelua suhteessa aktiiviseen ja maskuliiniseen subjektiin. Samalla olen kuitenkin todennut katsomiseen ja katseen kohteena olemiseen liittyvän tematiikan olevan paljon monimutkaisempi.

Tosielämässä olen väkivaltaa vastaan, mutta saanko fantasioissani nauttia väkivallan kohteena olemisesta tai pahisten metsästämisestä? Tiedän väkivaltaisen elokuvan, pornografian ja muotikuvaston esineellistävän naisia, mutta samalla koen niiden katsomisen nautinnolliseksi. Tuo nautinto syntyy osin samaistumisesta miehiseen katseeseen mutta toisaalta samaistumisesta katseen kohteena olevaan naiseen. Itse koen suostumukseen perustuvan esineellistävänkin katseen nautinnolliseksi. Samalla koen, että katsottavaksi itsensä asettaminen on toiminnallisempaa, kuin katsominen. Katse voi olla valtaa myös katsottavan näkökulmasta. Katseen vastaanottaminen on huomion ottamista itselleen ja näin esimerkiksi tilan haltuunottoa. Voi olla, että olen patriarkaatin aivopesemä uhri, joka ei ymmärrä omaa parastaan, mutta toistaiseksi haluaisin pitää oikeuden fantasiaani, jossa voin olla yhtä aikaa kaunis, vahva, älykäs, voittamaton, haluava, haluttava katsoja ja katsottava yhtä aikaa sitomatta näitä ominaisuuksia sukupuoleeni.

MITÄ ON SEKSUAALINEN VÄKIVALTA?

Jokainen naisoletettu on varmasti kokenut seksuaalisen väkivallan uhkaa ja pelkoa raiskatuksi tulemisesta, vaikka ei olisikaan joutunut varsinaisten tekojen kohteeksi. Lähes jokainen tyttö on varmasti oppinut tunnistamaan tuon läpitunkevan katseen ihollaan ja sen epämääräisen, epämurheen tunteen, joka tuosta väkivaltaisesta omivasta katseesta tulee. Lähes jokainen meistä on kääntänyt vaivaantuneena katseensa pois väistääkseen tuijotusta. Eläinmaailmassakin vieraan eläimen suora tuijotus on uhkaus. Taiteilijan katse ja rajaus ovat jatkaneet tätä katsetta maalaustaiteessa ja naiskeho oli ensimmäisiä kuvauskohteita myös uusien keksintöjen, kameran (1800-luvun loppupuoli) ja liikkuvan kuvan (1900-luvun alku) kehityksen alkumetreillä. Koska elokuvia ovat ohjanneet, käsikirjoittaneet, tuottaneet ja kuvanneet lähinnä miehet, on tämä miehinen katse ja näkökulma seurannut läpi elokuvan ja tv:n historian, ja näin ollen tullut osaksi kyseenalaistamatonta tapaa kertoa tarinoita sekä nähdä imisen ominaisuudet, kyvykkyys, ihanteet ja normit oletetun sukupuolen kautta. Myös se, kenen näkökulmasta ja kuvakulmasta kerrontaa seurataan, vaikuttaa katsomiskokemuksemme. Sillä mitä ja miten näytetään on valtava merkitys siihen, kuinka näemme itsemme. Olemme omaksuneet tämän esineellistävän ja arvottavan katseen katsoessamme itseämme, muita



naisia sekä heidän kehojaan. Olemme oppineet, mikä on kaunista ja haluttua, millainen keho on edellytys menestykseen ja suosioon – miehen suosioon.

Jokainen meistä, raiskaajat mukaan lukien, muodostaa käsityksen siitä, mitä seksuaalinen väkivalta on tai vastaavasti ei ole, henkilökohtaisten ja läheistemme kokemusten sekä kulttuurissamme kiertävien tarinoiden ja representaatioiden pohjalta. Raiskauskuvauksia vertailemalla voidaan todeta, ettei yhtenä aikakautena saman genren, tässä tapauksessa rape-revenge -elokuvan, esimerkeistä muodostu yleispätevää vastausta sille, mitä raiskaus tarkoittaa. Näin ollen on monia päällekkäisiä käsityksiä, siitä väkivalta pitää sisällään. (Heller-Nicholas, A. 2011, 1) Ilman yhteistä ymmärrystä siitä, mitä seksuaalinen väkivalta pitää sisällään, meidän on yhteiskuntana vaikea määrittää oikeudenmukaisia lakeja suojelemaan kansalaisia.

Suomen eduskunta hyväksyi syyskuussa 2019 Suosutus2018 -kansalaisaloiteen, jonka mukaan Suomen raiskauslainsäädäntö on muutettava suostumusperäiseksi. Aikaisempi seksuaalista väkivaltaa koskenut laki on edellyttänyt myös fyysisen voimankäytön tapahtumista tilanteessa, jotta se on täyttänyt raiskauksen tunnusmerkit. Uuden lain on määrä tulla voimaan vuoden 2020 aikana. (Härkönen, A. Sundman, R. (2019) On yleisesti tunnettu tosiasia, että suuri osa seksuaalisen väkivallan uhreista lamaantuu teon hetkellä, eikä pysty tästä syystä osoittamaan fyysistä vastarintaa. Monessa tilanteessa raiskauksen uhri on myös ollut tiedottomassa, tai muuten puolustuskyvyttömässä tilassa, kuten humalassa. Fyysisen vastarinnan tekeminen tilanteessa, jossa uhri kohtaa fyysisen- tai seksuaalisen väkivallan uhkaa, on myös uhrille potentiaalisesti vaarallista, sillä se saattaisi yllyttää raiskaajan käyttämään raaempia keinoja.

Suurin osa seksuaalisesta väkivallasta tapahtuu uhrille ennestään tutun henkilön toimesta. Elokuvan ja median luoma kuva tuntemattomasta ”puskaraiskaajasta” on siis vääristynyt. Tietysti sitäkin tapahtuu, mutta huomattavasti vähemmän, kuin vaikkapa vakituisen kumppanin toimesta. Useimpien mielikuvissa raiskaaja onkin joku tuntematon, paha ja useimmiten kuuluu etniseen



vähemmistöön. Monissa tapauksissa edes tekijä ei edes tunnista syyllistyneensä raiskaukseen. Yhteiskunnassa, jossa naisen keho on yhä monella tapaa julkista omaisuutta, on omien ja toisen rajojen hahmottaminen monille vaikeaa. Näin ei kuitenkaan kuuluisi olla. Naisoletettuna olen kasvanut kulttuuriin, jossa naisen keho on jatkuvan kommentoinnin kohteena. Kehollisen itsemääräämisen tulisi olla itsestäänselvyys ja kuulua jokaiselle. Ahdistelu ja seksuaalisen väkivallan kohteeksi joutumisen pelko on kuitenkin ollut minulle arkipäiväistä todellisuutta lapsuudesta lähtien. Patriarkalisessa kulttuurissa, jossa naisiin ja tyttöihin kohdistuva häirintä on lähes hyväksytty normi, on vaikeaa olla joskus haaveilematta kostosta. Olen löytänyt kanavan käsitellä rakenteellista alistamista ja jatkuvaa seksuaalisen väkivallan uhkaa rape-revenge-elokuvan kautta.

RAPE-REVENGE – GENRE VAI JUONIRAKENNE?

Muinaisessa tarinaperinteessä on paljon naisen pahuuteen ja huonommuuteen liittyvää kerrontaa. Kauhuelokuvassa nainen on perinteisesti uhri, miehen tekemän väkivallan kohde ja seksuaalisvärittyneiden väkivaltafantasioiden välikappale. Naisiin kohdistuva seksuaalisointi ja väkivalta ovat edelleen kulttuurimme keskeisintä kuvastoa. Nainen, useimmiten nuori, kaunis ja hedelmällisessä iässä oleva, joutuu tarinoidemme kuvastossa miehisen vihan, fyysisen silpomisen ja erotisoinnin kohteeksi. (Clover, C. 1993, 25) Tapa, jolla naista useimmiten kuvataan elokuvissa, pohjaa vahvasti taiteellisen kuvaston perinteeseen, jossa nainen on useimmiten maalauksen aihe, kuvauksen kohde miehen katseen alla; nainen on olemassa miehen nautintoa varten, ei itsellisenä kokijana tai toimijana. (Mulvey, L. 1989, 35-37)

Miehen naiseen kohdistama seksuaalinen väkivalta ja siihen liittyvät kostotarinat ovat yleinen aihe länsimaaisessa mytologiassa, josta esimerkkinä Kalevalan Aion tarina, jota Akseli Gallen-Kallela on kuvittanut me too -aikakaudella kritiikkiä herättäneessä *Aino*-trioptyykissään (1891). Raamatun Vanhasta testamentista löytyy esimerkki raiskaus- ja kostotarinnasta, jossa Jaakobin tyttären Ginan veljet kostavat tämän raiskauksen ja murhan (1. Moos. 34). Antiikin Kreikan mytologioissa raiskauksesta ja koston on useita tarinoita, joista yksi tunnetuimpia on Medusan tarina. Kuvataiteen saralla yksi tunnetuimmista teemoista on Judithin kosto hänet raiskanneelle Holoferneelle. Tästä esimerkkinä Artemisia Gentillechin maalaus *Judith murhaa Holoferneen* (Giuditta che decapita Oloferne, 1612–1613).



Kauhuelokuviissa on eroteltavissa muutamia naistyyppejä, jotka kaikki toisintavat tätä perinnettä. Keskityn tässä luvussa erityisesti niin kutsutun slasher-elokuvassa esiintyvän raiskaus ja kosto -rakenteen käsittelyyn. *Rape-revenge* tarkoittaa kirjaimellisesti raiskausta ja kosto. Genreä tarkasteltaessa sen juonirakenteelle ovat olennaisia raiskaus ja sen motivoiva kosto. Lajityyppi pitää sisällään kattavan määrän erilaisia juonirakenteita ja tapoja esittää väkivaltaa. Merkittävää feministisen tulkinnan kannalta on se, kuka tai mikä taho koston täytäntöönpanijana on. Klassisimmillaan kostaja on seksuaalisen väkivallan kohteeksi joutunut tai ainakin sen uhkaa kokenut henkilö (useimmin naisoletettu), joka kostaa tarinan alkupuolella kokemansa raiskauksen ja kostaa sen väkivaltaisesti. Raiskaus ja kosto -rakenne pitää kuitenkin sisällään myös patriarkaattisen ja misogynistisen raken-

teen, jossa miespuolinen päähenkilö kostaa rakastettunsa tai muun läheisen naishenkilön kokeman seksuaalisen väkivallan, esimerkiksi elokuvassa *Irreversible* (2002, ohj. Gaspar Noé). Joissain tarinoissa koston täytöntöönpanija on yhteisö tai yhteiskunta. (Heller-Nicholas, A. 2011, 3–4)

Mielestäni jälkimmäisiä rakenteita on vaikea pitää feministiseltä kannalta hyväksyttävänä, sillä tarinarakenne, jossa miespuolinen rakastaja, isä tai veli kostaa naisen seksuaalisen hyväksikäytön, juontaa juurensa ajatusmaailmasta, jossa nainen on aina jollekin miehelle kuuluvaa omaisuutta. Vaimolle tehty seksuaalinen väkivalta tulkitaan tässä rakenteessa myös loukkauksena miehen kunnialle. Käsittelenkin tässä tutkielmassa ainoastaan rakennetta, jossa nainen itse toimii kostajana ja tarinaa seurataan naisprotagonistin näkökulmasta.

Raiskaus ja kosto -genre on muuttunut paljon sen alkua ajoista tähän päivään. Tyyllilajin kultakaudella 70–80-lukujen vaihteessa rape-revenge oli lähinnä valtavirran ulkopuolelle jäävää eksploitaatioelokuvaa, jossa naissankari palauttaa oikeudellisen tasapainon kostamalla ja antaa näin katsojalleen feministisen ja kataranttisen kokemuksen oikeuden toteutumisesta. Taide-elokuvan ja Hollywoodin omaksuttua vaikutteita tästä genrestä, on se saanut myös juonellisesti ja eettiseltä maailmaltaan monivivahteisempia tulkintoja (Henry, C. 2014, 2).

Rape-revenge on vaikeasti määriteltävissä sen moninaisten skenaarioiden vuoksi. Lisäksi kerronnallisesta rakenteesta, johon sisältyy raiskaus tai seksuaalisen väkivallan uhka ja tätä seuraava kosto, on esimerkkejä monissa muissakin eri genreissä. Carol Clover (1993) käsittelee rape-revenge -elokuvia kauhugenren alalajina, jollaisena se esiintyy niin kutsutun slasher-tyylin elokuvissa, jotka sisältävät eksplisiittistä kehollista kauhua. Niissä elokuva nojaa näyttävään kostoväkivaltaan, jossa sankaritar sananmukaisesti sarjamurhaa ja silpoo koston käsitteen oikeuttamana hänelle väärin tekoja tai monissa tapauksissa myös seksuaaliseen väkivaltaan välillisesti osallistuneita tai muuten elokuvan kerronnassa ”pahaksi” luettua ryhmää, esimerkiksi miesoletettuja. Klassisena esimerkkinä tästä on yleisesti viitattu elokuvaan *I Spit on Your Grave* (1978, ohj. Meir Zarchi), jossa vuokramökkiin asettunut naispuolinen päähenkilö tulee joukkoraiskatuksi paikallisen miesporukan toimesta. Elokuvan loppupuolella päähenkilö Jennifer Hills (Camille Keaton) kirjaimellisesti kastroi häntä raiskanneen ja kiduttaneen miesporukan ”johtajan” vietellen tämän ensin kanssaan kylpyyn. (Clover, C. 1993, 32)

Slasher-elokuvan yleisin rooli naiselle on olla uhri. Tyypillisimmillään tässä elokuvan tyyllilajissa psykopaattinen sarjamurhaaja jahtaa ja murhaa väkivaltaisen näyttävästi nuoria naiskehoja, kameran viipyillessä uhrien vartaloilla. Usein naisten murhaamista näytetään huomattavasti pidempään kuin miesuhrien, jotka eliminoidaan lähinnä sen vuoksi, että nämä sattuvat osumaan murhaajan tielle tai yrittävät suojella naisuhreja. Tästä klassisena esimerkkinä voi mainita elokuvan *The Texas Chain Saw Massacre* (1974, ohj. Tobe Hooper). Elokuvassa joukko nuoria yöpöy paketti-autossa autioituneen talon pihassa road-tripillään Texasissa. Naapurissa sijaitseva teurastamo ei olekaan ihan tavallinen teurastamo ja sen asukkaat alkavat yksitellen murhata nuoria saadakseen näistä aterioita perheillallisilleen. Murhat noudattavat järjestykseltään kauhuelokuvan kaanonin, jossa henkilöahmoja, erityisesti naisia ”rankaistaan” seksuaalisesta aktiivisuudesta. Naisen seksuaalista aktiivisuutta tai flirttailevaa käytöstä seuraa lähes poikkeuksetta väkivaltainen kuolema seuraavassa kohtauksessa. Elokuvan viimeinen eloonjäänyt päähenkilö (*final girl*), Sally (Marilyn Burns), on nuori nainen, jonka pakenemisesta moottorisahamurhaajan jahdatessa elokuva näyttää erityisen hartaasti ja pitkään. Tätä ”viimeistä tyttöä”, joka lopulta onnistuu pelastautumaan tai joka

tulee pelastetuksi neuvokkuutensa ansiosta, nimitetään kauhuelokuvan tutkimuksessa Final Girliksi. (Clover, C. 1993, 35–40)

Final Girlille tyypillisiä piirteitä on tämän järkevyyssuhteessa muihin hahmoihin. Klassisesti Final Girl on myös esitetty siveänä ja hieman poikamaisena, kun taas muut uhriksi joutuvat hahmot esitetään naisellisempina ”bimboina”, jotka kokevat karun kohtalonsa osittain oman naiiviutensa ja seksuaalisen ulosantinsa vuoksi (Clover, C. 1993, 32–33). Final Girliä voimakkaampi hahmo on raiskaus ja kosto -narratiivin päähenkilö, joka koston itse seksuaalisen väkivallan ilman miesten apua. Usein tarinan alkupuolella viaton nainen joutuu yllättäen seksuaalisen väkivallan kohteeksi ja tämä muuttaa elokuvan juonen suuntaa antaen motiivin väkivaltaiselle sarjamurhaamiselle.

Tunnettu kulttiklassikko kyseisestä asetelmasta on *Ms .45* (1981, ohj. Abel Ferrara). Tarinan päähenkilö on muotitalossa ompelijana työskentelevä mykkä Thana (Zoe Tamerlis), joka joutuu erään työpäivänsä päätteeksi kahteen otteeseen tuntemattoman miehen raiskaamaksi. Jälkimmäinen tapahtuu Thanan kotona sinne murtautuneen rosvon toimesta. Thana onnistuu kuitenkin lyömään miestä paperipainolla päähän kesken aktin ja vapauduttuaan tappaa tämän silitysraudalla hakkaamalla. Thana alkaa kantaa miehen .45-kaliiperista konepistoolia suojanaan. Tilanteen eskaloituessa ja murtautujamiehen ruumiin mädäntyessä kylpyammeessa, Thana alkaa murhata kaduilla ja puistoissa vaanivia miehiä.

New Yorkiin sijoittuva elokuva maalaa kuvan kaupungista naiselle ahtaana ja ahdistavana paikkana. Elokuvan alkumetreiltä Thana on jatkuvasti häirinnän kohteena. Elokuvan kaikki miehet näyttävät ahdistelijoina. *Ms .45* kuvaa osuvasti ja hieman karrikoidusti, millaisena julkiset ja yksityiset tilat näyttävät nuoren naisen näkökulmasta. Jokaisessa kadunkulmassa vaanii uusi huutelija ”limaisine” katseineen ja härskeine kommentteineen. Viime vuosina kadulla tapahtuvaa seksuaalista häirintää on alettu kutsua cat callingiksi. Huutelu tapahtuu yleensä julkisessa tilassa ja kohdistuu yksin tai pienessä naisporukassa liikkuviin naisiin. Se pitää sisällään tuijotuksen, esineellistävän arvioivan katseen sekä mahdollisesti erilaisia ääntelyitä, joilla yleensä kutsutaan eläimiä, maiskuttelua tai suukottelun ääntä. Usein häirikkö yrittää liittyä seuraan tai jopa lähtee seuraamaan esittäen tungettelevia kysymyksiä. Lähestymisyritykset verhoillaan viattomaksi haluksi jutella ja tutustua. Tälle lähestymistavalle on kuitenkin leimallista toisen osapuolen kohteliaisuuden kiero hyväksikäyttäminen. Mikäli häiritsijä kohtaa konfrontaation naisen toimesta, leimaa tämä naisen tiukkapipoiseksi ja epäkohteliaaksi. Joskus torjuminen johtaa naisen huoritteluun.

Raiskausten myötä Thanan olemus alkaa muuttua. Hän saa toistuvia posttraumaattisia takauksia aiemmista tapahtumista, kaduilla ja töissä tapahtuvan häirinnän laukaisemana. Myös kylpyhuoneessa viruva ruumis aiheuttaa kohtauksia. Thana alkaa paloitella miehen ruumista ja ripottelee jäseniä paperipusseissa ympäri kaupungin roskiksia. Juonen edetessä Thanan ulkoinen olemus muuttuu vähä vähältä rohkeammaksi. Pienestä ja mykästä hiirulaisesta kuoriutuu miehiä sarjamurhaava *femme fatale*.

Raiskauksen kohteeksi joutuneen päähenkilön ulkoinen muodonmuutos ja meikkaamisrituaalin kuvaaminen ennen tappamisretkiä on niin ikään genrelle tyypillinen. Meikin voi lukea joko terapeutiseksi ja rauhoittavaksi rutiiniksi, jolla nainen luo itselleen itsevarmuutta. Suhtautuminen naisen seksikkääseen ulkoasuun ja meikkaamiseen naisen voimaannuttajana ja vallan symbolina jakaa feministisiä teoreetikkoja. Itse haluan tulkita sen voimaannuttavana rituaalina ja naiseuden voiman karnevalisointina. Iranilaisessa vampyyri-western -elokuvassa *A Girl Walks Home Alone at*

Night (2014, ohj. Ana Lily Amirpour) chadoriin [HMP4] pukeutunut nuori naisvampyyri (Sheila Vand) tappaa kuvitteellisen iranilaisen kaupungin öisillä kaduilla naisia seksuaalisesti ahdistelevia miehiä. Hän valmistautuu öisiin ”metsästysretkiinsä” sonnustautumalla vahvaan meikkiin. Samanlaisen rutiinin suorittaa Ms .45:n Thana ennen lähtöään New Yorkin öisiin puistoihin. *A Girl Walks Alone at Night* ei kerro naisvampyyrin teoille motiivia, mutta jo elokuvan nimi antaa olettaa sen ottavan kantaa naisiin kohdistuvaan seksuaaliseen väkivaltaan.

Välillisestä, peritystä kostosta kertoo *Lady Snowblood* (1973) on japanilaisen Toshiya Fujitan ohjaama 1800-luvun loppuun sijoittuva samurailokuva, joka alkaa kuvauksella ankarissa naisvankilan oloissa tapahtuvasta vaikeasta synnytyksestä. Tarinan protagonistiksi Yuki (Meiko Kaji) syntyy tuona kylmänä talviyönä lumisateen tupruttaessa kaltereiden takana kostaakseen hänen perhettään kohdanneen raa’an vääryyden. Limittyneen kerronnan kautta synnytyksessä auttamaan kerääntyneet sellikaverit ja katsoja saavat kuulla Yukin syntymää edeltäneen tuhoisan tapahtumasarjan. Yukin isä ja veli joutuivat poliittisen murhan kohteeksi ja hänen äitiään käytettiin seksuaalisesti hyväksi ennen kuin tämä sai elinkautisen vankeusrangaistuksen murhattuaan häntä seksiorjana pitäneen miehen. Vankilassa äiti hankkiutui raskaaksi voidakseen synnyttää pojan, joka toteuttaisi koston perheen kokeman väkivaltaisen kohtalon vuoksi. Syntynyt lapsi on kuitenkin tyttö. Äiti kuolee synnytyksessä, mutta antaa sellitovereilleen ohjeet tytön kasvatuksesta ja elämäntehtävästä.

Tyttö kasvaa kungfu- ja samuraitaitoja opettavan munkin kanssa eristetyssä luostarissa. Kaksikymmentävuotiaana hän aloittaa kohtalon asettaman kostoretkensä ja etsii perheeseensä kohdistustuvat murhat ja raiskaukset teloittamalla rikolliset yksitellen samuraimiekallaan. Quentin Tarantino on ohjannut elokuvan innoittamana *Kill Bill* -elokuvat (2003 ja 2004).

Amerikkalaisohjaaja on enemmän kuin lainannut alkuperäisen elokuvan rakenteen ja tyylin, joskin yhdistänyt siihen piirteitä amerikkalaisesta lännen elokuvasta. *Kill Bill* on todennäköisesti ollut ensimmäinen raiskaus ja kostoelokuva, jonka olen nähnyt. Ensimmäisestä katsomiskokemuksesta lähtien se on ollut yksi lempielokuviani. *Kill Bill*in herättämä feministinen kutsumus ja rakkaus eksploitaatioelokuvaa kohtaan, on ollut tämänkin tutkielman alullepaneva voima. Vaikka kyseiseen elokuvaan ja sen lajityyppiin liittyy paljon eettistä problematiikkaa, on Beatrix Kiddo aka *The Bride* aka *The Black Mamba* (Uma Thurman) minulle henkilökohtaisesti yksi voimaannuttavimpia naisrepresentaatioita elokuvahistoriassa ja koko länsimaisen kulttuurin tarinaperinteessä.



REVENGE (2017) – KATSOVA KOSTO

Yksi kiinnostavimmista elokuvaesimerkeistä feministiseksi tarkoitetuista raiskaus ja kosto -elokuvista on *Revenge* (2017, ohj. Coralie Fargeat). Ranskalaisen naisohjaajan esikoiselokuva tutkii seksuaaliseen väkivaltaan, katseeseen ja sukupuolirepresentaatioihin liittyvää elokuvallista ja kulttuurista perinnettä käyttäen pitkälle vietyä toimintaelokuvan estetiikkaa.

Elokuva alkaa näkymällä autiomaasta. Pian katse erottaa horisontista lähestyvän helikopterin. Rytmikäs basso, kopterin propellin säksätys, aurinko porottaa autiomaan yllä. Se heijastuu miehen peilipintaisista lentäjälaseista. Miehellä on maailmanpelistajan leukalinja ja vierellään hymyilevä nuori nainen, jonka vaaleat kiharat hulmuavat. Hymy säihkyi kilpaa kiiltävän metallin ja miehen Rolexin kanssa. Kuva on kuin luksustuotteen mainoksesta: seksiä, rahaa, nopeita moottoriajoneuvoja. Nainen imeskelee vaaleanpunaista tikkaria, molemmat hymyilevät helikopterin kaartaessa autiomaan keskellä sijaitsevan modernin luksusökyhuvilan laskeutumisalustalle. Pariskunnan noustessa kopterista sen kuljettaja ojentaa miehelle naureskellen tervetulijaislahjaksi kuivattuja meskaliinikaktuksia pienessä minigrip-pussissa.

Kaikki on kallista, kaunista ja kiiltävää. Kopterin kaartaessa pois pariskunta on löytänyt jo tiensä makuuhuoneeseen. Kamera ihailee pariskunnan upeita vartaloita. Niiden jäntevät lihakset jännittyvät ja ruskettunut iho kiiltelee hieman hiestä. Mies riisuu itseltään paidan ja hyväilee naisen täydellisiä pakaroitia, kamera seuraa miehen liikkeitä. Seuraavassa kuvassa kuva liukuu miehen alastoman kehon selkäpuolta seuraten naisen laskeutumista hymyillen polvilleen. Miehen paljaiden pakaroiden takaa näemme naisen hymyilevän ilkkurisesti. Tikkukaramelli on vaihtunut penikseen.

Elokuvan estetiikka tuo mieleen Diorin kevät/kesä 2000 mainoskampanjan Gallianon kultakaudelta. Muistan mainoskampanjan erityisen elävästi, sillä ostin ensimmäisen Vogue-lehteni Porvoon Citymarketista juurikin toukokuussa 2000 juuri täytettyäni 15 vuotta. Nick Knightin seksiä tihkuvassa kuvasarjassa nähdään kaksi naista (Gisele Bündchen ja Rhea Durham) kiihkeissä tunnelmissa, superseksualisoituina, ruskettunut iho öljystä kiillelleen. Kuvien tausta on samalla tavalla taivaan sininen ja tunnelma on kuumen hikiä kuin *Revenge* maailma – kiiltävä ja äärimmäiseen täydellisyyteen ja tarkkuuteen käsitelty. Siinä on jotain samaa tunnelmaa kuin hyperrealistisessa maalaustaiteessa tai David Hockneyn uima-allasmaalauksissa.

Elokuvan luksuspuitteista ja kiillotetusta ilmeestä huolimatta sen budjetti on ollut vaivaiset 2,9 miljoonaa dollaria. Tämä on murto-osa tuotantoyhtiörahotteisen Hollywoodissa tuotetun toimintaelokuvan budjetista. Elokuvan ulkonäöstä ja tasosta sitä ei voi mistään päätellä. Tunnelma on kuin valtavirran suuressa toimintaelokuvassa. Tosin yksikään näyttelijöistä ei ole minulle entuudestaan tuttu. Jo kuvauslokaatio itsessään helikoptereineen on maksanut varmasti moninkertaisesti elokuvan budjetin verran. Mistään ei päältäpäin arvaisi, että katsomme feminististä eksploitaatio-elokuvaa.

Alkutekstien jälkeen näemme miehen astelevan alasti design-huonekaluilla sisustettuun valtavaan olohuoneeseen, jonka lasiset ikkunaseinät antavat pihalla auringossa välkehtivälle uima-altaalle, joka on kuin keidas sen takana avautuvassa autiomaamaisemassa. Mies puhuu puhelimesta ranskaksi ja nopeasti ymmärrämme hänen keskustelevan kotona olevan vaimonsa kanssa. Taustalta kuuluu lasten kitinää. Vaimo stressaa juhla järjestelyitä ja niihin tulevia kukka-asetelmia ja





kanapecanoksia. Pariskunta on siis salaa luksuslomalla autiomaassa. Miehen vielä rakastelun nostattaman hien jäljiltä kiiltelevät, treenatut pakarot on sommiteltu kuvan keskelle hänen seisoessaan selin kameraan siluettina erämaan panoraamanäkymää vasten.

Alastoman mieskehon estetisointi ja erotisointi on elokuvassa poikkeus. Yleensä miehen alastomuus on esitetty huvittavana tai homoeroottisessa sävyssä. Naisen alastomuuden syyksi elokuvissa yleensä riittää, että hän on nainen tai ainakin nuori ja kaunis nainen. Kun mies on elokuvassa alasti päähenkilön ominaisuudessa, on se usein perustellusti keskeisessä osassa kerrontaa tai syventämässä miessankarin luonnetta. James Bond -elokuvassa *Casino Royale* (2006, ohj. Martin Campbell) nähdään harvinainen kohtaus, jossa Daniel Craigin näyttelemä Bond joutuu Mads Mikkelsenin tulkitseman pahiksen, Le Chiffren, kiduttamaksi ja seksuaalisesti nöyryyttämäksi. Poikkeuksellinen maailmanpelastajasankarin alastomuus toimii voimakkaana tehokeinona kuvaamaan Le Chiffren pahuutta ja kunniaattomuutta. Le Chiffre rikkoo tosimiesten kirjoittamatonta herrasmiessääntöä: munille ei potkita. Samalla kun kohtauksen alastomuus alleviivaa Bondin alisteista asemaa ja tähän yliverlaiseen maskuliiniseen miesten mieheen kohdistuvaa absoluuttista nöyryytystä, sen lopullinen päätarkoitus lienee kuitenkin vakuuttaa katsoja Le Chiffren absoluuttisesta kieroudesta ja selkärangattomuudesta, joka kietoutuu olettamukseen hänen homoseksuaalisista taipumuksistaan.

Fargeat käsittelee elokuvassaan nerokkaasti katseen ja katsojuuden elokuvallisia ja kulttuurisia konventioita. Elokuvan alkupuolella kaikki on hyvin; luksuspuitteet ja seksikäs pariskunta nauttivat ajastaan yhdessä. Elokuvan päähenkilö Jen (Matilda Lutz) on flirttaileva ja leikkisä. Hän viihdyttää illanvietossa huvilalle vuorokauden etuajassa tupsahtaneita rakastajansa Richardin (Kevin Janssens) kahta työkaveria. Miesten on ollut tarkoitus viettää erämaassa kolme päivää metsästäen, mutta nyt Jenin olemassa olo paljastuu Richardin tuttaville hieman kiusallisesti. Alkuhetkistä lähtien katsoja saa seurata miesten himokasta katsetta Jenin vartalolla sekä miesten, että Jenin näkökulmasta.

Michistä erityisesti Stanley (Vincent Colombe) tuijottaa Jeniä vaivaannuttavan pitkiä aikoja. Elokuvan visuaalinen kerronta vangitsee osuvasti miehen väkivaltaisen katseen, jota olen omassa elämässäni pyrkinyt sanallistamaan. On vaikea määritellä, mikä katseessa tuntuu lävistävän väkivaltaiselta. Klassinen sanonta: "Saa katsoa, mutta ei koskea.", estää puuttumisen tähän väkivaltaiseen katseeseen. Olen omalta kohdaltani päättellyt tuon joillekin miehille ominaisen katseen laadun tulevan sosiaalisesti liian pitkästä ja suorasta katseesta. Röyhkeydessään, se ylittää jonkin

kirjoittamattoman soveliaisuuden ja kunnioituksen rajan. Tuo sama katse on usein kadulla naisten perään huutelevilla ja maiskuttelevilla miehillä. Usein tuohon ominaiseen katseeseen liittyy ylimielisen riemukas hymy. Se tavallaan viestittää kohteelleen, että sinä olet objekti ja minä haluaisin tehdä sinulle väkivaltaisia asioita. Tämän limaiseen ja uhkaavaan tuijotukseen voi reagoida ainoastaan kääntämällä katseen pois, sillä naisen pitkä katse on opittu liittämään seksuaaliseen halukkuuteen. Naisen kääntäessä katseen pois tuijotus jatkuu katkeamattomana. Toinen vaihtoehto on konfrontatio, naisen aggressio, joka yleensä kokemukseni mukaan hämmentää miehen, mutta siinä nainen joutuu vastentahtoisesti puhumaan miehelle. Ketään ei voi julkisella paikalla kieltää katsomasta, mutta silti uhkaavaan ja loukkaavaan katseeseen pitäisi voida reagoida jotenkin. Väkivaltainen ja miehinen katse ei esiinny ainoastaan elokuvassa. Tuota julkeaa tuijotusta voisi pitää yhtenä naisiin kohdistuvan seksuaalisen väkivallan muotona, jonka nuori nainen joutuu kohtaamaan jatkuvasti kotirapussa, kadulla, ravintoloissa ja puistoissa.

Nelikko viettää kosteaa iltaa huvilalla ja Jen tanssii viettelevästi miesten katsellessa tätä silmät kiiluen. Toinen Richardin työkavereista, Dimitri(Guillaume Bouchede), kiikaroi Jenin kasvoja metsästyskiikareilla lähietäisyydeltä. Jen kääntää katseensa kiusaantuneesti hymyillen. Piristääkseen tunnelmaa hän kutsuu Richardia tanssimaan kanssaan ja tämän kieltäytyessä väsymykseen vedoten päätyy tanssimaan innokkaan Stanleyyn kanssa. Seuraavana aamuna Richardin ollessa hoitamassa asioita Stanley tunkeutuu juuri suihkusta tulleen Jenin makuuhuoneeseen ja raiskaa tämän. Mies syyttää Jenin haluavan sitä, sillä oli tanssinut ja flirttaillut tämän kanssa edellisenä iltana. Tässä



ohjaaja viittaa kulttuuriseen ajatusmalliin, jonka mukaan nainen on itse syyllinen raiskaukseen, jos käyttäytyy humalassa estottomasti. Jo varhaisteini-ikästä tytöt oppivat välttämään ”liian” flirttailevaa ulosantia. Vaarana ja rangaistuksena liian estottomasta käytöksestä tai pukeutumisesta seuraa tässä mallissa miehen naista kohtaan tekemä seksuaalinen väkivalta, sillä mies ei visuaalisen stimulaation vuoksi ”kykene hallitsemaan seksuaalista viettiään”.

Richardin palattua huvilalle tämä yrittää Stanleyyn kanssa lahjoa Jenin unohtamaan raiskauksen suurta rahasummaa vastaan. Jenin kieltäytyessä tarjouksesta ja uhatessa kertoa kaiken Richardin vaimolle, ellei pääse heti autiomaasta kotiin, Richard pahoinpitelee Jenin. Nainen pakenee yöpai-

dassaan autiomaahan kolme miestä kintereillään. Miesten piiritettyä Jenin rotkon partaalle Richard rauhoittelee Jeniä teeskentelemällä soittavansa helikopterin hakemaan tätä. Varoittamatta Richard kuitenkin tönäisee Jenin jyrkänteeltä alas. Jen putoaa useita kymmeniä metrejä kuivaneen puun päälle, jonka oksa lävistää tämän mahan. Miehet olettavat Jenin kuolleen, mutta Jen onkin elossa ja onnistuu irrottamaan itsensä sytyttämällä puun tulcen. Oksa edelleen mahasta töröttäen Jen raahautuu suojaan, juuri ennen, kuin miehet ehtivät paikalle "hävittämään ruumista". Miesten tajutessa Jenin kadonneen alkaa metsästysoperaatio hämärtyvässä erämaassa. Miehet hajaantuvat Richardin johdolla etsimään haavoittunutta naista.

Pimeän turvin Jen onnistuu yllättämään yksinään lampeen virtsaavan Dimitrin ja miehen hyökätessä tämän kimppuun Jen onnistuu lyödä miestä silmään tämän omalla puukolla. Mies kaatuu kuolleen lampeen. Silmien puhkominen toimii symbolina miehen katseeseen reagoimisena. Dimitri on nyt kuollut ja silmätön, eikä enää kykene alistamaan Jeniä katseellaan. Jen varastaa Dimitrin kiväärin ja aselaukun, jonka jälkeen hän pakenee tämän mönkijällä pimeään autiomaahan. Jen vetäytyy luolaan, jossa syö medaljonkiinsa piilottamansa meskaliinikaktuksen ja huumeen vaikutuksen alaisena irrottaa vatsassa fallisesti töröttävän oksan. Hän polttaa haavan umpeen nuoriossa kuumentamallaan oluttölkillä. Jen pyörtyy tuskasta ja vaipuu harhaiseen, hallusinaatioiden täyttämään uneen.

Luolassa vietetty yö painajaismaisine hallusinaatioineen toimii elokuvassa rape-revenge-elokuvalla tyypillisenä käänteenä, jossa sen naisprotagonisti kokee muodonmuutoksen kiltistä työstä tappajaksi. Jen ei luolassa meikkaa, mutta tämän herättyä on hänen ulkoinen olemuksensa muuttunut. Samoin muuttuu koko elokuvan rytmi ja näkökulma. Tapahtumat nähdään tästä eteenpäin pitkälti Jenin näkökulmasta. Luolasta "vastakuoriutunut" tappaja, final girlien Final Girl, seisoo korkealla jyrkänteellä ja tähyttää alhaalla avautuvaan laaksoon samoilla kiikareilla, joilla Dimitri aiemmin tähyisi Jenin vartaloa. Katseen suunta on kääntynyt. Ensimmäisenä koston kokee Stanley, jonka kanssa Jen päätyy toimintaelokuvalla tyypilliseen tulitaisteluun. Katsoja seuraa tapahtumia kuin asekuvalmapelissä, jonka näkökulma näytetään välillä Jenin kiväärin kiikarin ristikon läpi. Tähtäimen keskellä on Stanley. Välillä kamera keskittyy kuitenkin pyörimään Jenin veren ja tomun peittämän kehon ympärillä. Naisen jännittyneitä jäseniä tutkiva kamera on selkeä viittaus naisen esi-neellistämiseen elokuvassa. Jen ei kuitenkaan ole vain objekti, hän on toimija, joka kuljettaa tarinaa siihen suuntaan, johon hän itse tahtoo: kohti vapautta.

Lopulta Jen pääsee takaisin huvilalle, jossa yllättää suihkun jäljiltä alastoman Richardin. Koittaa lopputaistelu, jossa Jen ja Richard jahtaavat toisiaan kivääreineen ympäri huvilaa. Seinillä ja lattialla on litroittain verta. Nyt mies on lävistetty ja vertavuotava. Richardin mahassa on ammottava ja repalaeinen haava, joka muistuttaa tarustojen kauhistuttavaa *vagina dentataa*. Pitkän ja verisen taiston päätteeksi Jen ampuu Richardin hengiltä ja miehen ruumis jää makaamaan lattialle mahalleen, paljaat pakarat kameraan päin. Nyt miehen keho on katseen tarkastelun kohteena. Kameran tutkiessa richardin suojatonta ja elotonta vartaloa. Miehen takapuoli koholla, kuin kutsuvana eleenä. Miehen kuollut ruumis, abjekti, on viimein itse alisteisena katseelle, se makaa voimattomana, kuin tahdoton esine verilammikossa, jonka yli Jen astuu ulkoilmaan helikopterin äänen lähestyessä. Helikopterin kaartaessa huvilan pihaan Jen kääntyy ja katsoo hymyillen päättäväisesti suoraan kameraan.



Amirpour, Ana Lily (2014). A Girl Walks Home Alone at Night (Alkuperäinen nimi (دوری هاناخ هب اهنت بش رد یرتخد) [elokuva]. Yhdysvallat: Logan Pictures/SpectreVision.

Bacon, George H. A. (2010). Väkivallan lumo: Elokuva-
väkivallan kauheus ja viihdyttävyys. Like.

Campbell, Martin (2006). Casino Royale [elokuva]. Tsekki/
Saksa/Iso-Britannia/Yhdysvallat: Eon Productions /Metro-
Goldwyn-Mayer Pictures/ Columbia Pictures

Clover, Carol J. (1993). High and Low: the transformation
of the rape-revenge movie. Women and Film: A Sight and
Sound Reader, 76–85.

Coulthard, Lisa. (2007). Killing Bill: rethinking feminism
and film violence. Teoksessa D. Negra & Y. Tasker Interro-
gating postfeminism: gender and the politics of popular
culture. Durham: Duke University Press.

Fargeat, Coralie (2017). Revenge [elokuva]. Ranska: MES
Productions / Monkey Pack Films / Charades.

Ferrara, Abel (1981). Ms. 45 [elokuva]. Yhdysvallat: Nava-
ron Films

Fujita, Toshiya (1973). Lady Snowblood (Alkuperäinen nimi
Shurayuki-hime) [elokuva]. Japani: Tokyo Eiga

Heller-Nicholas, Alexandra. (2011). Rape-revenge films: A
critical study. McFarland & Company, Inc., Publishers.

Henry, Claire. (2014). Revisionist rape-revenge: redefining
a film genre. Springer.

Hooper, Tobe (1974). The Texas Chain Saw Massacre [elo-
kuva]. Yhdysvallat: Vortex

Härkönen, Anni ja Sundman, Robert (2019). "Seksi ilman
suostumusta on raiskaus" – Eduskunta käsitteli raiskauslain-
säädännön muuttamiseen tähtäävää kansalaisaloitetta, Yle
seurasi. Yle Areena. <https://yle.fi/uutiset/3-10976824>

Mulvey, Laura (1989). Visual and Other Pleasures. Lontoo:
Palgrave.

Noe, Gaspar (2000). Irreversible (Alkuperäinen nimi Irréver-
sible) [elokuva]. Ranska: Lions Gate Films

Scott, Ridley (1991). Thelma & Louise [elokuva]. Yhdysvallat:
Pathé Entertainment/Percy Main Productions

Tarantino, Quentin (2003). Kill Bill: Volume 1 [elokuva].
Yhdysvallat: Miramax Films

Tarantino, Quentin (2004). Kill Bill: Volume 2 [elokuva].
Yhdysvallat: Miramax Films

Wolffthal, Diane. (1999). Images of rape: The heroic tradi-
tion and its alternatives. Cambridge: Cambridge University
Press.

KUVALÄHTEET

1. Phantasmagoria

8. Phantasmagoria

11. Fantasmagoria-kuvituskuva Étienne-Gaspard Robert-sonin muistelmateoksesta *Mémoires récréatives, scinetifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute*.

12. Dario, Argento (1985). Phenomena [elokuva]. DAC Film.

13. Ôbayashi, Nobuhiko (1977). Hausu [elokuva]. Japani: PSC.

15. Ylempi kuva: Dario, Argento (1985). Phenomena [elokuva]. DAC Film., Alempi kuva: Alas, Mert & Pig-got (2010), What Lies Beneath [editorial, fashion film], Love s/s 2011. <https://www.artpartner.com/artists/film-print/mert-alas-marcus-piggott/archive/story/love-magazine-what-lies-beneath/>

16. Phantasmagoria

18. Phantasmagoria, Inspiraatiokollaasi

20. Phantasmagoria, Inspiraatiokollaasi

22. Phantasmagoria, Inspiraatiokollaasi

24. Phantasmagoria, Inspiraatiokollaasi

26. Phantasmagoria, Inspiraatiokollaasi

28.–33. Phantasmagoria-teoskuvat: Ilona Lehtonen. Dokumentaatiokuvat: Helena Aleksandrova, Tia Hassinen, Anna-Mari Nousiainen, Sini Hassinen.

35. Phantasmagoria

36. (Muotieditorial) Stailaus: Volkova, Lotta. Kuvat: Duffort, Johnny. I look forward to seeing you soon, Re-edition no. 9, s/s 2018.

(Muotieditorial) Stailaus: Volkova, Lotta. Kuvat: Duffort, Johnny. Compulsion, Vogue Italia. Syyskuu 2019.

(Muotieditorial) Stailaus: Volkova, Lotta. Kuvat: Duffort, Johnny. Met the future in the past. Re-Edition, no.11, s/s 2019.

38. Instagram

40. Piirustukset: Tia Hassinen, Valokuvat: Phantasmagoria

43. Piirustukset: Tia Hassinen, Valokuvat: Phantasmagoria

46. Phantasmagoria

50. Phantasmagoria

53. Phantasmagoria

54. Phantasmagoria

55. Phantasmagoria

59. phantasmagoria

60. Argento, Dario (1975). Verenpunainen kauhu (Alkuperäinen nimi: Profondo rosso) [elokuva]. Italia: Rizzoli Film.

61. Argento, Dario (1987). Opera [elokuva]. Italia: Fox Atomic.

63. Ôbayashi, Nobuhiko (1977). Hausu [elokuva]. Japani: PSC.

64. Argento, Dario (1987). Opera [elokuva]. Italia: Fox Atomic.

68. Polanski, Roman (1967). Vampyyrintappajat – anteeksi, hampaanne ovat niskassani (Alkuperäinen nimi: The Fearless Vampire Killers [elokuva]. Iso-Britannia, Yhdysvallat: Cadre Films.

69. Polanski, Roman (1967). Vampyyrintappajat – anteeksi, hampaanne ovat niskassani (Alkuperäinen nimi: The Fearless Vampire Killers [elokuva]. Iso-Britannia, Yhdysvallat: Cadre Films.

71. Buñuel, Luis (1967). Päiväperho (Alkuperäinen nimi: Belle de jour) [elokuva]. Ranska/Italia: Robert et Raymond Hakim.

72. Phantasmagoria

73. Phantasmagoria

77. Ylhäällä: Botticelli, Sandro (1484–1486). Venuksen syntymä (Alkuperäinen nimi: Nascita di Venere) [temperamaalaus]. Italia. Alhaalla: Russell, Ken (1971). Paholaiset (Alkuperäinen nimi: The Devils) [elokuva]. Iso-Britannia: Russo Productions.

78. Jodorowsky, Alejandro (1973). The Holy Mountain (Alkuperäinen nimi: La montaña sagrada) [Elokuva]. Meksiko: ABKCO Films.

85. Phantasmagoria

86. Ôbayashi, Nobuhiko (1977). Hausu [elokuva]. Japani: PSC.

88. Collier, John. Lilith (1887). [öljyamaalaus]

89. Russell, Ken (1971). Paholaiset (Alkuperäinen nimi: The Devils) [elokuva]. Iso-Britannia: Russo Productions.

91. Fleming, Andrew (1996). Noitapiiri (Alkuperäinen nimi: The Craft) [elokuva]. Yhdysvallat: Columbia Pictures.

93. Phantasmagoria
94. Lynch, David (2000). *Inland Empire* [elokuva]. Yhdysvallat: Absurda.
96. von Trier, Lars, (2009), *Antichrist* [elokuva]. Tanska: Nordisk Film Distribution.
98. von Trier, Lars, (2009), *Antichrist* [elokuva]. Tanska: Nordisk Film Distribution.
99. von Trier, Lars, (2009), *Antichrist* [elokuva]. Tanska: Nordisk Film Distribution.
101. von Trier, Lars, (2009), *Antichrist* [elokuva]. Tanska: Nordisk Film Distribution.
102. von Trier, Lars, (2009), *Antichrist* [elokuva]. Tanska: Nordisk Film Distribution.
104. von Trier, Lars, (2009), *Antichrist* [elokuva]. Tanska: Nordisk Film Distribution.
106. Ylhäällä: Blomberg, Erik (1952), *Valkoinen peura* [elokuva]. Suomi: Junior-Filmi Oy. Alhaalla: Tourneur, Jacques (1942). *Kissaihmiset* (Alkuperäinen nimi *Cat People*) [elokuva]. Yhdysvallat: RKO Radio Pictures.
112. Phantasmagoria
115. Louise Bourgeois (1993), *The Arch of hysteria* [veistos], Moma.
116. Georges Gilles de la Tourette-Beoynd the Eponym, (2019) Oliver Walusinski, Oxford university Press. [piiirros]
117. Phantasmagoria
118. Zulawski, Andzej (1981), *Possession* [elokuva]. Ranska: Gaumont.
120. Zulawski, Andzej (1981), *Possession* [elokuva]. Ranska: Gaumont.
122. Phantasmagoria
123. Phantasmagoria
124. Phantasmagoria
125. Phantasmagoria
127. Von Trier, Lars (2013), *Nymphomaniac vol 1&2, Directors Cut* [elokuva]. Tanska: Artificial Eye, Film i Väst, Heimatfilm, Les Films du Losange, Zentropa Entertainments
128. Von Trier, Lars (2013), *Nymphomaniac vol 1&2, Directors Cut* [elokuva]. Tanska: Artificial Eye, Film i Väst, Heimatfilm, Les Films du Losange, Zentropa Entertainments
139. Manet, Edouard (1863), *Aamiainen ruohikolla* (Alkuperäinen nimi: *Le Déjeuner sur l'herbe*) [öljyvärimaalaus]. Ranska.
130. Phantasmagoria
131. Phantasmagoria
133. Phantasmagoria
134. Kusama, Karyn (2009), *Jennifer's Body*. Yhdysvallat: Fox Atomic.
136. Phantasmagoria
139. Manet, Édouard (1862–1863). *Le Déjeuner sur l'herbe* (Aamiainen ruohikolla).
140. Schrader, Paul (1982). *Kissaihmiset* (Alkuperäinen nimi *Cat People*) [elokuva]. Yhdysvallat: RKO Pictures.
143. Phantasmagoria
144. Zulawski, Andzej (1981), *Possession* [elokuva]. Ranska: Gaumont.
148. Zulawski, Andzej (1981), *Possession* [elokuva]. Ranska: Gaumont.
150. Deren, Maya & Hackenschmied, Alexandr (1943). *Mes-hes of the Afternoon* [lyhytelokuva]. Yhdysvallat.
151. Deren, Maya & Hackenschmied, Alexandr (1943). *Mes-hes of the Afternoon* [lyhytelokuva]. Yhdysvallat.
154. Phantasmagoria
157. Ferrara, Abel (1981). *Ms .45* [elokuva]. Yhdysvallat: Navaron Films.
158. Phantasmagoria
159. Phantasmagoria
160. Amirpour, Ana Lily (2014). *A Girl Walks Home Alone at Night* (Alkuperäinen nimi: *دوری م هئاخ هب اهنت بش رد یرتخ*) [elokuva]. Yhdysvallat: Logan Pictures/SpectreVision.
162. Polanski, Roman (1965), *Inho* (Alkuperäinen nimi: *Repulsion*) [elokuva]. Iso-Britania: Compton Group.
163. Polanski, Roman (1965), *Inho* (Alkuperäinen nimi: *Repulsion*) [elokuva]. Iso-Britania: Compton Group.
164. Artemisia Gentillechin [öljyvärimaalaus] *Judith murhaa Holoferneen* (Giuditta che decapita Oloferne, 1612–1613). Italia.
167. Phantasmagoria
169. Fargeat, Coralie (2017). *Revenge* [elokuva]. Ranska: MES Productions / Monkey Pack Films / Charades
170. Fargeat, Coralie (2017). *Revenge* [elokuva]. Ranska: MES Productions / Monkey Pack Films / Charades
171. Fargeat, Coralie (2017). *Revenge* [elokuva]. Ranska: MES Productions / Monkey Pack Films / Charades
173. Fargeat, Coralie (2017). *Revenge* [elokuva]. Ranska: MES Productions / Monkey Pack Films / Charades

